L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

17e Année - Nouvelle série   N° 89 - Juin 1962

SOMMAIRE

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Numéro spécial - Prix : N.F. 5,—

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à N.F. 15 *(étranger : N.F.* 18) *à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,25; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,75.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire* 1er *octobre au* 1er *juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

CLAUDE DEBUSSY

par D. MACHUEL

Je n'ai pas voulu que cette biographie soit un nouveau développement littéraire sur la vie de Claude Debussy, mais plutôt une source de renseignements pratiques, faciles à retrouver et à utiliser; c'est ce point de vue qui explique la sécheresse du style et la concision de certaines phrases. J'ai utilisé, dans cette recherche biographique, plusieurs des livres qui figurent à la bibliographie annexée à ce numéro et auxquels je renvoie nos lecteurs, mais plus spécialement celui de Léon Vallas, Claude Debussy et son temps, édition de 1958.

⁂

1862.

22 AOUT : naissance à Saint-Germain-en-Laye, 38, rue du Pain; ses parents tenaient un commerce de faïence, et étaient installés depuis leur mariage, le 30 novembre 1861. Claude Achille est l'aîné de cinq enfants. Peu après juillet 1864, ses parents quittent Saint-Germain pour Clichy puis pour Paris. Jusqu'en 1872, il vit souvent chez son parrain, Achille Arosa.

1871.

Au cours de cette année, il fut entendu au piano par Mme Maubé de Fleurville qui découvrit ses dons remarquables et lui donna des leçons gracieusement. Mme Maubé de Fleurville avait été l'élève de Chopin; Debussy ne devait jamais oublier l'enseignement qu'il reçut d'elle.

1872.

OCTOBRE : admis au Conservatoire dans la classe de piano de Marmontel et dans la classe de solfège de Lavignac.

1876.

JUILLET : obtient une première médaille de solfège, mais aucune récompense en piano avec le premier mouvement de la sonate op. 111 de Beethoven; il avait eu un premier accessit l'année précédente.

1877.

JUILLET : second prix de piano avec la Sonate en sol m. de Schumann; ce sera sa plus haute récompense pour le piano; ses parents renoncent à faire de lui un virtuose. 24 NOVEMBRE : il entre dans la classe d'harmonie d'Emile Durand, maître sévère et routinier qui comprenait et admettait difficilement les originalités harmoniques de son élève; il n'y obtient aucune récompense importante. Entre 1876 et 1878, Debussy compose ses premières mélodies : *Nuit d'étoiles* (1876), *Beau soir* et *Fleur des Blés* (1878) qui paraîtront seulement plus tard.

1879.

JUILLET : rencontre Mme Pelouze-Wilson et séjourne chez elle au château de Chenonceau. OCTOBRE : il entre à la classe d'accompagnement nouvellement créée et professée par Auguste Bazille.

1880.

JUILLET : Premier Prix d'accompagnement. Fait la connaissance de Mme Nadejda Filaretovna de Meck, grande admiratrice et bienfaitrice de Tchaïkovsky (correspondance continue et pension versée au musicien) chez qui il passe l'été; il donne des leçons à sa fille, fait de la musique de chambre et réalise une transcription pour piano à quatre mains de trois danses du Lac des Cygnes de Tchaïkovsky. DECEMBRE : il entre dans la classe de composition d'Ernest Guiraud; il est également pianiste-accompagnateur au cours de chant de Mme Moreau-Sainti; il y rencontre Mme Vasnier, femme d'un architecte parisien, dont il sera l'hôte très souvent entre 1880 et 1885.

1881.

Il passe les trois mois d'été à Moscou chez Mme de Meck.

1882.

De nouveau passe l'été en Russie dans des conditions analogues; peut-être entendit-il, en passant à Vienne, une représentation de Tristan et Isolde dirigée par Hans Richter. Aurait composé une *Symphonie en si* dont un mouvement a été retrouvé en 1925.

1883.

Admis à concourir pour le Prix de Rome; le sujet de la cantate est le *Gladiateur*; il obtient le Premier Second Grand Prix, derrière Paul Vidal.

1884.

Premier Grand Prix de Rome avec *l'Enfant Prodigue* devant Charles René et Xavier Leroux.

1885.

27 JANVIER : départ pour Rome; très déçu par la vie à la Villa Médicis; s'ennuie; n'y restera que deux ans environ. Passe une partie de l'été chez le Comte Primoli à Fiomiselino, et sans doute une autre partie à Paris.

1886.

JANVIER : prépare son envoi de Rome *Diane au Bois* (restera inachevé). MARS : rentre à Paris, mais après un séjour chez les Vasnier, accepte de regagner la Villa Médicis (avril); envoie la première partie de *Zuleïma,* ode symphonique; cette œuvre qui avait provoqué de vives critiques de la part de l'Institut n'a pas été conservée.

1887.

FEVRIER : compose *Printemps* qui sera le second envoi de Rome; démissionne de la Villa Médicis et rentre à Paris (habite chez ses parents 27, rue de Berlin) et commence la composition de son troisième envoi : *la Damoiselle élue,* poème lyrique de Dante-Gabriel Rossetti, poète préraphaélite. L'accueil de l'Institut est bien meilleur que pour les envois précédents. Fit sans doute au cours de cette année un voyage à Londres, puis à Vienne où il aurait rencontré Brahms. Léon Vallas dans la dernière édition de son livre sur Debussy soutient que le récit de cette rencontre due au journaliste anglais Andrew de Ternant est purement imaginaire. Debussy écrit entre les années 1887 et 1889 les cinq poèmes de Baudelaire qui seront publiés en 1890.

1888.

Debussy publie six mélodies qui prendront, à l'occasion d'une réédition en 1903, le titre d'*Ariettes oubliées.* JUILLET : se rend à Bayreuth où il assiste à Parsifal et aux Maîtres Chanteurs; il est très enthousiaste.

1889.

8 JANVIER : il est agréé officiellement à la Société Nationale de Musique, récemment bouleversée par Vincent d'Indy (départ de Saint-Saëns remplacé par César Franck). FEVRIER : parution de la *Petite Suite* (piano à quatre

mains) chez Durand; cette œuvre fut jouée quelques semaines plus tard par l'auteur et Jacques Durand, fils de l'éditeur. Très intéressé par la présence à Paris, à l'Exposition Universelle, d'orchestres chinois, javanais, anamites... Les 22 et 29 JUIN, deux concerts de musique russe, à l'Exposition, lui font connaître les œuvres maîtresses des cinq grands; passionné par cette musique. JUILLET : il retourne à Bayreuth et assiste à Tristan (en plus des Maîtres et de Parsifal); très ému par la musique, il est également très déçu par le système des leitmotiv et commence sa propagande antiwagnérienne non seulement parmi les musiciens, mais aussi dans les divers milieux littéraires qu'il fréquente. Grâce à la Princesse Maleine il commence à connaître l'art de Mæterlinck qu'il souhaitait déjà mettre en musique.

1890.

Publication des *cinq Poèmes de Baudelaire.* Rencontre l'éditeur Georges Hartmann, fondateur en 1873 du Concert National de l'Odéon (future Association artistique puis Concerts Colonne) qui devait l'aider de façon constante et efficace jusqu'à sa mort (printemps 1900). Fait paraître *cinq Pièces pour piano* dont certaines sont assez antérieures : *Rêverie, Ballade, Valse Romantique, Nocturne, Tarentelle Styrienne.*

1891.

Publication d'une *Mazurka pour piano* et de *la Marche écossaise pour piano à quatre mains,* ainsi que de plusieurs mélodies. Il écrit également les mélodies du premier recueil des *Fêtes Galantes* (en *Sourdine, Fantoches, Clair de lune)* et travaille à la *Suite bergamasque pour piano.* 13 FEVRIER : une lettre à son ami suisse Robert Godet fait allusion de manière assez vague à un drame sentimental qui vient de se produire, mais Debussy fut toujours très discret sur les évènements de sa vie privée. Il est encore très peu connu, en dehors du cercle d'amis et d'artistes qu'il fréquente. Il travaille à la composition d'un drame sur un livret de Catulle Mendès : *Rodrigue et Chimène*; cette œuvre restera inachevée mais ne sera pas détruite comme on l'a cru longtemps; le manuscrit appartient à la collection particulière d'Alfred Cortot.

1892.

A cette époque, Debussy habite 42 rue de Londres (« une sorte de galetas lambrissé où voisinaient en un singulier désordre, une table bancale, trois chaises de paille, un semblant de lit et un splendide Pleyel, prêté naturellement... »). Au printemps, parution en librairie de *Pelléas et Mélisande* de Mæterlinck; Debussy achète et lit ce nouvel ouvrage: il est très enthousiasmé et note immédiatement quelques idées musicales (rythme de Golaud, arabesque de cinq notes qui désigne Mélisande). Debussy hésitera longuement avant de prendre congé de Catulle Mendès avec qui il est engagé. Deux lettres (8 septembre 92 et février 93) font mention d'un désir du Prince André Poniatowski d'organiser un concert Debussy en Amérique, lequel se déclare prêt à partir. Il commence une *Symphonie sur l'Après-Midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé, qu'il réduira plus tard au simple *Prélude*; la composition s'étalera de 1892 à 1894.

1893.

FEVRIER : achève son premier *quatuor à cordes.* Seconde lettre à Poniatowski (date assez vague) : on y trouve le reflet de difficultés avec sa famille qui lui reproche de ne pas être un artiste productif, puis une sorte de profession de foi et enfin une critique de Werther de Massenet où il constate « une curieuse maîtrise à satisfaire toutes les niaiseries et le besoin poétique et lyrique des dilettantes à bon marché », et de la Vie du Poète de Gustave Charpentier dont il dit : « Ça sent la pipe et il y a comme des cheveux sur la musique !.. Ah ! pauvre musique ! Dans quelle boue ces gens te traînent-ils ? » 7 AVRIL : à la Société Nationale, la Damoiselle Elue est jouée avec des œuvres de Paul Dukas, Raymond Bonheur, Paul Fournier, Ernest Chausson et Henri Duparc. 6 MAI : Conférence de Catulle Mendès sur l'Or du Rhin; les exemples musicaux sont chantés par des artistes de l'Opéra accompagnés par deux pianistes réduisant l'orchestre, Claude Debussy et Raoul Pugno; « je suis débarrassé de l'Or du Rhin; ça me gêne un peu quant à l'or, mais, pour le Rhin, ça me fait plaisir... » écrit Debussy à E. Chausson après la séance. 17 MAI : unique représentation de *Pelléas et Mélisande* de Mæterlinck en la Maison de l'Œuvre que Lugné-Poë et Camille Mauclair viennent d'ouvrir au théâtre des Bouffes-Parisiens; Debussy y assiste et prend la décision d'abandonner *Rodrigue et Chimène* et de se consacrer à *Pelléas et Mélisande.* AOUT : achève les *Proses Lyriques* et travaille à *l'Après-Midi d'un Faune.* 8 AOUT : reçoit une lettre de Mæterlinck l'autorisant à mettre en musique Pelléas; quelque temps après il se rend à Gand accompagné de Pierre Louys pour rencontrer Mæterlinck; profite de ce voyage pour visiter le violoniste Eugène Ysaye à Bruxelles et lui montrer les *Cinq Poèmes* et la *Damoiselle Elue.* 29 DECEMBRE: première audition à la Société Nationale du *Quatuor à cordes* (quatuor conduit par E. Ysaye); le public et la critique furent déconcertés mais point hostiles. Dès la fin de cette année la composition de Pelléas est déjà très avancée.

1894.

Le travail essentiel de cette année est la composition de *Pelléas et Mélisande*; il habite maintenant 10 rue Gustave-Doré; pénètre dans les salons mondains de la capitale et dirige des chorales dans des familles mondaines; il joue au piano et fredonne de larges fragments d'opéras de Wagner pour des groupes d'amis (par exemple, le 5 février, le premier acte de Parsifal chez Lerolle). Il paraît plusieurs fois à la Société Nationale, comme pianiste le 20 janvier (joue une transcription pour deux pianos du Capriccio Espagnol de Rimski avec René Chansarel), et comme compositeur le 17 février pour présenter 2 *Proses Lyriques.* 31 MAI : Pierre Louys invite Debussy à jouer pour une dizaine d'amis ce qui est écrit de *Pelléas (premier acte, scène à la fontaine)*; ont assisté à cette séance Camille Mauclair, Robert Godet, Henri de Régnier, Vincent d'Indy, Ernest Chausson. 22 DECEMBRE : première audition à la Société Nationale du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* sous la direction de Gustave Doret; succès, l'œuvre est « bissée ».

1895.

Claude Debussy mène une vie pauvre; il est obligé d'accepter le soutien de sa famille, de quelques amis ou de ses éditeurs; il fait des transcriptions diverses pour piano à 4 mains ou à 2 mains. AOUT : Pelléas est achevé dans sa première forme. SEPTEMBRE : il songe à achever des *Nocturnes pour violon et orchestre (futurs Nocturnes pour orchestre)* et travailler au livret de la *Grande Bretèche* de Balzac; mais il abandonne ce projet et se remet au travail sur Pelléas qu'il recommence. DECEMBRE : il envisage de faire représenter *Pelléas* au Théâtre de l'Œuvre, où avait été jouée la pièce de Mæterlinck trois ans auparavant; projet sans suite.

1896.

1er FEVRIER : Debussy joue, à la Société Nationale, la partie de piano du Quatuor de Guillaume Lekeu, compositeur belge dont il appréciait la musique. Le violoniste E. Ysaye essaye de faire accepter *Pelléas* à la Monnaie de Bruxelles; sans succès; puis pense en faire entendre des fragments dans un concert symphonique; refus de Debussy. Fondation par Charles Bordes et Vincent d'Indy de la Schola Cantorum dont l'enseignement devait s'opposer à celui donné au Conservatoire. Il habite à présent 58 rue Cardinet.

1897.

Achève Pelléas pour la seconde fois; l'œuvre est admise en principe par l'Opéra-Comique, mais Debussy entreprend

de nouveaux remaniements. Le 20 FEVRIER, à la Société Nationale, on joue son orchestration de deux Gymnopédies de Satie. Au printemps, il compose les *Chansons de Bilitis* sur des poèmes de Pierre Louys; en décembre, il commence la composition des *Nocturnes pour orchestre*.

1899.

19 OCTOBRE : épouse Rosalie Texier, dite Lily-Lilo, originaire de l'Yonne, employée dans la couture parisienne. Sans argent, il dut, le matin du mariage, aller donner une leçon de piano (à Mlle Worms de Remilly) pour pouvoir payer les divers frais de la journée. Lily-Lilo n'était ni musicienne ni cultivée, mais elle sut, par sa bonté et sa sensibilité, comprendre l'esprit de Claude Debussy et favoriser sa tranquillité et sa méditation artistique. DECEMBRE : achèvement des Nocturnes pour orchestre.

1900.

28 JANVIER : un billet à Pierre Louys, signé « les pauvres petits Debussy qui traînent une vie où il y a certainement plus d'amour que de bifteck », montre dans quelles difficultés se trouve l'illustre musicien. FEVRIER : la présentation de Louise de G. Charpentier est jugée sévèrement par Debussy : « C'est 1.000 fois plus conventionnel que les Huguenots tout en employant sans en avoir l'air, les mêmes moyens ! » 17 MARS : première audition des *Chansons de Bilitis*. Au PRINTEMPS : mort de l'éditeur Hartmann qui avait avancé à Debussy, sous la forme d'une rente annuelle, beaucoup d'argent; son exécuteur testamentaire réclame les avances. FIN AOUT : trois œuvres sont jouées aux Concerts officiels de l'Exposition Universelle : les *Chansons de Bilitis*, le *Quatuor* et *la Damoiselle Elue*. Au cours de l'HIVER, il compose une musique de scène pour accompagner certaines *Chansons de Bilitis* qui devaient être récitées et mises en scène; ce projet ne connaîtra qu'une seule exécution publique (février 1901) et ces pages deviendront les *Epigraphes antiques* (1915). 9 DECEMBRE : première audition aux Concerts Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard des deux premiers *Nocturnes (Nuages* et *Fêtes)* qui n'étaient autre chose que les trois scènes au crépuscule annoncées dès 1892. A diverses époques de l'année, il poursuit le remaniement de Pelléas.

1901.

AVRIL : fait ses débuts dans la critique musicale, à la Revue Blanche; cela durera six mois; son premier article paraît le 1er avril : profession de foi sur son amour de la musique, de la nature, de la liberté, son mépris de la critique qui dissèque les partitions. 27 OCTOBRE : les *Trois Nocturnes* aux Concerts Lamoureux; c'était la première audition des *Sirènes* qui furent quelque peu sifflées.

1902.

11 JANVIER : Ricardo Vines, nouvel interprète de Debussy, joue à la Société Nationale la *Suite pour le Piano*; la *Toccata* fut bissée; le public remarqua certains passages évoquant les clavecinistes du XVIIIe siècle; la *Sarabande*, écrite dès 1894, avait été publiée dans l'Illustration du 19 janvier 1901. 13 JANVIER: début des répétitions de *Pelléas* à l'Opéra-Comique; difficultés de toutes sortes. 27 AVRIL: répétition générale de *Pelléas*, scandaleuse : rires, plaisanteries, sarcasmes. 30 AVRIL : première représentation; plus calme dans l'ensemble; soutien enthousiaste d'un public de jeunes qui occupaient les galeries; influence de quelques musiciens, Paul Dukas, Gustave Doret et d'un amateur fin et sensible, Paul Poujaud, qui se firent les avocats et les défenseurs de l'œuvre; quelques comptes rendus furent favorables et encourageants mais beaucoup d'autres remplis de sottises et d'incompréhensions. André Messager qui avait dirigé les trois premières, devant partir pour Londres, remit la baguette à son chef des chœurs Henri Büsser qui, après un simple raccord conduisit plusieurs représentations, à la grande satisfaction de Debussy (il montait pour la première fois au pupitre). A la 7e représentation on a refusé du monde; Debussy écrit à ses amis que les recettes montent. JUILLET : Debussy passe une partie de l'été à Bichain par Villeneuve-la-Guyard (Yonne), dans le pays de sa femme où il se repose des fatigues causées par la création de *Pelléas*; il y achète une petite maison payable au moyen d'une rente; les habitants de Bichain veulent faire de lui leur maire. Il cède à l'éditeur Durand les 5 *poèmes de Baudelaire* et *la Damoiselle élue*, mais garde jalousement *Pelléas* malgré de grosses difficultés financières.

1903.

Reprend la critique musicale dans le Gil Blas (quotidien); plus par nécessité budgétaire que par goût personnel; cela dure six mois; Debussy est amené à rendre compte de représentations à Londres de la Tétralogie de Wagner, ce qui ne manque pas d'humour. 1er FEVRIER : reçoit la croix de Chevalier de la Légion d'Honneur, grâce au musicologue Jules Combarieu qui était alors chef de cabinet du Ministre de l'Instruction Publique. 24 AVRIL : concert Debussy à la Schola donné par Ricardo Vines, Lucienne Bréval et le Quatuor Parent (*Pour le piano, Chansons de Bilitis, Quatuor*). JUIN : assiste à l'exécution des cantates composées par les candidats au Prix de Rome; très déçu par la musique qu'il entend; les récompenses de cette année furent décernées respectivement à Raoul Laparra, Raymond Pech et Paul Pierné.

1904.

Année marquée par une vive activité, une profonde inquiétude artistique et des troubles intimes. 9 JANVIER : première audition par Ricardo Vines à la Société Nationale des *Estampes* pour piano; appréciées tout de suite à leur juste valeur. 15 FEVRIER, 1er et 15 MARS : publication dans la Revue Musicale de l'envoi de Rome *le Printemps*, jusqu'alors resté inédit. JUIN : Debussy se sépare de Rosalie Texier: ce divorce est provoqué par la rencontre avec Mme Sigismond Bardac, femme d'un riche banquier israélite, qui est la dédicataire de la Bonne Chanson de Fauré dont elle a donné la première interprétation mondiale. JUILLET-SEPTEMBRE : séjour à Jersey puis à Dieppe avec Mme Bardac.

1905.

Au cours de cette année s'engage la lutte entre les d'Yndystes ou scholistes et les Debussystes, lutte qui durera une dizaine d'années; les Debussystes soutenaient que la beauté de la musique résidait dans l'enchaînement des accords et dans la liberté des formes tandis que leurs adversaires défendaient la valeur de l'enchaînement et de la superposition des mélodies et l'attachement aux formes fixes affirmées par la tradition et bien construites; d'Indy encourageait ses troupes de la voix et du geste mais Debussy se tenait au-dessus de la mêlée, et ses idées étaient défendues par un jeune admirateur, Emile Vuillermoz. 18 FEVRIER : à la Société Nationale, présentation par Ricardo Vines de *Masques* et l'*Isle joyeuse*; très vif succès. 5 MARS : achèvement de *la Mer*. JUILLET-AOUT : villégiature sur la côte anglaise de la Manche, à Eastbourne. 2 AOUT : le divorce avec Rosalie Texier est prononcé; Debussy épouse Mme Bardac-Moyse. SEPTEMBRE : dans une lettre à Louis Laloy, Debussy fait état de son enthousiasme pour Rameau qu'il oppose à Glück, à Wagner et à Franck. OCTOBRE : Debussy habite 24 square du Bois de Boulogne; naissance de Claude-Emma Debussy, dite Chouchou, fille de Mme Bardac-Moyse et de Claude Debussy. 15 OCTOBRE ; première audition de *la Mer* aux Concerts Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard; déception d'une partie du public; cette œuvre très fine et délicate ne convenait guère à la nature fougueuse du chef. Au cours de l'année, Debussy travaille à une commande : la *Rapsodie pour saxophone* destinée à Mme Elisa Hall, présidente de l'Orchestre Club de Boston et saxophoniste. Debussy s'engage à céder toutes ses œuvres à l'éditeur Durand.

1906.

3 MARS : Ricardo Vines joue à la Société Nationale une série des *Images pour piano*; le public est un peu déçu parce que Debussy ne se répète pas dans ces œuvres nouvelles.

1907.

Compose la seconde série des *Images pour piano*. Ses admirateurs se plaignent de son silence prolongé et lui reprochent de ressortir des œuvres anciennes à peine remaniées et modifiées. L'affaire Ravel (provoquée par le scandale soulevé par la présentation à la Société Nationale des Histoires Naturelles) devait troubler et embrouiller les relations entre les debussystes et les franckistes et d'indystes. Cette situation fut plus confuse encore lorsque parut l'œuvre de Paul Dukas, Ariane et Barbe-Bleue; on se mit à opposer cette œuvre à *Pelléas*. 9 JANVIER : création de *Pelléas* à Bruxelles; prend l'allure d'un triomphe après de sérieuses difficultés au cours des dernières répétitions. 8 représentations en trois mois; critique enthousiaste. 17 AVRIL : *Pelléas* est joué à Francfort-sur-le-Mein; l'œuvre est déformée par les accents de la langue allemande; presse élogieuse malgré les réserves habituelles. Debussy passe l'été à Pourville.

1908.

19 JANVIER: nouvelle audition de *la Mer*, cette fois aux Concerts Colonne sous la direction de l'auteur; cette exécution est considérée comme la véritable première pour les vrais debussystes; bravos, sifflets, invectives; discussions interminables dans la presse à propos de l'œuvre. 1er FEVRIER: Debussy dirige *la Mer* à Londres; triomphe. 21 FEVRIER : Ricardo Vines joue la seconde série des *Images pour piano* au Cercle Musical. FEVRIER : *Pelléas* est joué à New-York, en français, avec les principaux créateurs. 1er AVRIL : première représentation de *Pelléas* à Lyon, la plus wagnérienne des villes de France; déception; trois soirées seulement; succès d'estime. AVRIL : *Pelléas* à la Scala de Milan sous la direction de Toscanini; manifestations violentes, véritable bataille. 9 OCTOBRE : *Pelléas* à Berlin; grande déception parce que le public avait été mal préparé. 18 DECEMBRRE : présentation au Cercle Musical de *Children's Corner*; cette œuvre d'un genre nouveau, écrite sur le ton humoristique, ne put que surprendre le public. 25 DECEMBRE : Debussy achève *Ibéria*. Au cours de cette année, Debussy rend publiques les trois *Chansons de Charles d'Orléans*; les deux premières avaient été écrites en 1898 pour une petite chorale d'amateurs qu'il dirigeait; la première chanson est à peine changée par rapport à cette version originale, tandis que la seconde est très différente. Il commence également à travailler à la *Chute de la Maison Usher* d'Edgard Poë; abandonnera ce projet 9 ans après.

1909.

FEVRIER : second voyage à Londres; concert avec le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* et *les Nocturnes*. Vers le 15 FEVRIER : Fauré, alors directeur du Conservatoire, le fait nommer membre du Conseil Supérieur du Conservatoire de Paris; Debussy est amené à prendre part à certains jurys dont ceux des instruments à vent qui le frappent par la qualité des sonorités; il compose des morceaux pour les concours, tels que la *Rapsodie pour clarinette et piano*. 25 MARS : aux Concerts Sechiari, le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune;* ovation puis contre manifestation hostile. 9 AVRIL : première audition aux Concerts Colonne sous la direction de l'auteur des *Trois Chansons de Charles d'Orléans*; gros succès; les deux dernières sont bissées. 10 MAI : il peut envoyer à son éditeur le manuscrit des *Rondes de Printemps* qui viennent d'être achevées.

1910.

Au début de l'année, fondation sous le patronage de Gabriel Fauré, de la Société Musicale Indépendante; cette création, provoquée par Emile Vuillermoz, devait concurrencer la vieille Société Nationale qui passait pour être inféodée à la Schola. 20 FEVRIER : première d'*Ibéria* aux Concerts Colonne sous la direction de Gabriel Pierné; « bis » demandé par les hautes galeries; contre manifestation hostile ailleurs; critique partagée. 2 MARS : première audition des *Rondes de Printemps* aux Concerts Durand sous la direction de l'auteur; le public n'est pas tout à fait satisfait. 20 AVRIL : premier concert de la S.M.I. avec *d'un cahier d'esquisse*, pièce pour piano jouée par Maurice Ravel. 25 MAI : à la S.M.I., Debussy joue lui-même quelques-uns de ses *Préludes (Danseuses de Delphes, la Cathédrale engloutie, la Danse de Puck)*, dont le 1er Livre vient d'être achevé. A la fin de l'année il va à Vienne et à Budapest pour deux concerts de ses œuvres: à Vienne, concert d'orchestre, à Budapest, musique de chambre; succès important et sympathique. Au cours de cette année, il compose également le *Promenoir des deux Amants* et *les Trois Ballades de Villon*, et fait la connaissance de Strawinsky; ils se lient d'amitié et se communiquent leurs œuvres.

1911.

JANVIER : Debussy reçoit la commande du *Martyre de Saint Sébastien* sur un poème de Gabriel d'Annunzio; obligé de se mettre au travail sans tarder car l'œuvre doit être jouée en mai; nécessité, vue la précipitation, de travailler avec la collaboration d'André Caplet. 14 JANVIER : à la Société Nationale, Ricardo Vines fait entendre *trois Préludes (les Collines d'Anacapri, la Fille aux cheveux de lin, la Sérénade interrompue*) et Jane Bathori chante pour la première fois le *Promenoir des deux amants*. Présentation des *trois Ballades de Villon*, le 5 FEVRIER, par Paule de Lestang, dans la version primitive avec piano, et le 5 MARS avec le baryton Clarke, dans la version avec orchestre. 29 MARS : il joue plusieurs *Préludes* aux Concerts Durand et surprend le public par la délicatesse de son jeu. 21, 22 MAI : création du *Martyre de Saint Sébastien* au Châtelet, avec la tragédienne Ida Rubinstein, qui avait commandé l'œuvre; succès médiocre; difficultés dans les jours précédant la représentation avec les directeurs de la scène et à cause de la condamnation de l'ouvrage par l'Eglise et de la mise à l'index de toute l'œuvre de d'Annunzio; la critique est partagée; ce nouveau style de l'auteur de Pelléas surprend et provoque de nouvelles incompréhensions. 25 JUIN : Debussy se rend à Turin pour diriger un beau concert de musique française (ouverture de Gwendoline, Sarabande de Roger Ducasse, Prélude du troisième Acte d'Ariane et Barbe-Bleue de Dukas, puis *Children's Corner, Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* et *Ibéria*).

1912.

14 et 17 JUIN : la partition du *Martyre de Saint Sébastien* est jouée seule, sans la chorégraphie, à la S.M.I., sous la direction de D.E. Inghelbrecht. AOUT-SEPTEMBRE : composition de *Jeux*, ballet commandé par les Ballets Russes de Serge de Diaghilew sur un argument de Nijinsky. OCTOBRE : il achève les *Gigues*, première des trois *Images pour orchestre*. NOVEMBRE : il devient à nouveau critique musical à la revue S.M.I.; ses chroniques sont irrégulières.

1913.

Au cours de cette année paraît le *second Livre des Préludes pour piano*. 25 JANVIER : présentation des *Gigues* aux Concerts Colonne jouées avec les deux autres *Images* pour orchestre; critique assez réservée. 2 AVRIL : il prend part au concert inaugural du Théâtre des Champs-Elysées en dirigeant l'*Après-Midi d'un Faune*; Saint-Saëns, d'Indy, Fauré et Dukas se produisent aussi comme chefs d'orchestre. 5 AVRIL : Ricardo Vines présente trois *Préludes* du second Livre (*les Fées sont d'exquises danseuses, la Terrasse des audiences au clair de lune, Feux d'artifice*); ils sont accueillis diversement. FIN AVRIL : concert de ses œuvres à la Comédie des Champs-Elysées avec Ninon Vallin, Ricardo Vines et Gaston Poulet. MAI : *Nuages et Sirènes* sont adaptés avec de la chorégraphie, puis le *Pré-*

lude à l'Après-Midi d'un Faune est proposé par Nijinsky pour les Ballets Russes; polémique assez vive. 15 MAI : création de *Jeux* au Théâtre des Champs-Elysées. ETE : il compose la *Boîte à Joujoux*, œuvre chorégraphique sur un argument d'André Hellé; l'œuvre ne sera créée que le 10 décembre 1919 au Théâtre Lyrique du Vaudeville; il compose les *trois Poèmes de Mallarmé*. 15 OCTOBRE : concert d'orchestre : il dirige *Ibéria* et Inghelbrecht la *Damoiselle Elue* et *la Marche Ecossaise*, composée depuis 22 ans mais jouée pour la première fois. DECEMBRE : il est engagé par Koussevitzky pour diriger un concert à Moscou et à Saint-Pétersbourg; voyage triomphal.

1914.

Debussy est éprouvé au début de l'année par divers malaises qui lui ôtent toute inspiration musicale; il continue de vivre dans des conditions misérables; il accepte la direction de concerts à La Haye (28 février) et Amsterdam (1er mars), succès facile, et à Rome, manifestation, puis succès éclatant. 8 FEVRIER : reprise des *Gigues* aux Concerts Monteux, au Casino de Paris. 21 MARS : salle Gaveau, création des *trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* par Ninon Vallin, la nouvelle interprète de Debussy, puis œuvres de piano par l'auteur. 1er MAI : reprise de *Jeux* aux Concerts Colonne (musique seule); bravos et sifflets; appréciations très diverses dans la presse. ETE : compose les *Epigraphes antiques* pour piano à 4 mains, pièces qui avaient été écrites autrefois pour une mise à la scène des Chansons de Bilitis. MI-JUILLET : il est poussé par Charles-Marie Widor pour poser sa candidature à l'Académie des Beaux-Arts; diverses manœuvres de Saint-Saëns retardent les préparatifs de cette élection. Bouleversé par la déclaration de guerre, il reste plusieurs mois sans pouvoir écrire ou même toucher son piano.

1915.

Debussy accepte de réviser les œuvres de Chopin en vue de l'édition classique préparée par l'éditeur Durand. Il compose des pièces pour deux pianos : en *Blanc et Noir*; il passe l'été à Pourville-sur-Mer et compose les *Etudes pour piano*. Il décide d'entreprendre de nouvelles œuvres de musique de chambre, forme qu'il avait abandonnée depuis le *Quatuor* de 1893 et se propose d'écrire six Sonates. FIN JUILLET-DEBUT AOUT : il compose la *première Sonate pour violoncelle et piano*. SEPTEMBRE-OCTOBRE : compose la *seconde sonate pour flûte, alto et harpe*, l'alto remplaçant un hautbois primitivement envisagé. 7 DECEMBRE: Debussy, malade, doit subir une opération à la veille de laquelle il note (paroles et musique) le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*.

1916.

Il termine les *Etudes pour piano* et les envoie à André Caplet le 22 juillet. Debussy est de plus en plus malade; il se rend l'été près d'Arcachon et connaît de graves soucis matériels. Il commence la *Sonate pour violon et piano*, plus par devoir que par inspiration.

1917.

Il travaille à l'édition (Edition Classique Durand) des sonates pour viole de gambe et clavecin de Bach. 9 et 21 AVRIL : création de la *seconde sonate* avec le flûtiste Manouvrier, l'altiste Jarecki et le harpiste Pierre Jamet. Il achève la *Sonate pour violon et piano* et la joue le 5 MAI avec le violoniste Gaston Poulet. En JUIN, il paraît encore une fois à un concert où l'on jouait *la Mer*. Il fait le projet d'une grande œuvre patriotique: *Ode à la France* sur un texte de Louis Laloy; reste à l'état de brouillon. JUILLET : il s'installe à Saint-Jean-de-Luz et fait des projets d'œuvres de musique de chambre qui viendraient après les sonates mais ne peut les réaliser. En SEPTEMBRE il joue à Saint-Jean-de-Luz sa *Sonate* avec Gaston Poulet; applaudissements sans fin; Debussy refuse un bis.

1918.

17 MARS : il signe, d'une main tremblante, sa lettre de candidature à l'Académie des Beaux-Arts. Il meurt dans la nuit du 25 au 26 mars un peu avant minuit. Il n'y eut, à cause des événements, ni hommage, ni funérailles solennelles, ni « festivals » de ses œuvres; l'enterrement eut lieu le 28 mars au Père Lachaise. Un an plus tard, ses restes furent transportés au cimetière de Passy. La nouvelle de sa mort provoqua une grande émotion dans le monde entier.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : Mardi et vendredi à 15 h. 45
Mercredi à 15 h. 30 (15 h. 15 tous les 15 jours pour le chant C.E.G.)

Mois de Juin

MARDI 5 :

Chant : En passant par la Lorraine (fin de l'étude).

MERCREDI 6 :

Chant (C.E.G.) : Séance de révision des chants imposés au concours d'entrée dans les E.N.

Initiation à la Musique : Jeu musical portant sur la reconnaissance des œuvres présentées au cours de l'année.

Chant : Toi le cœur de la rose (Ravel): fin de l'étude.

VENDREDI 8 :

Initiation au solfège (15e émission).

MARDI 12 :

Chant : Séance de révision.

MERCREDI 13 :

Chant (de 15 h. 30 à 16 h.) : Séance de révision.

IMPRESSIONNISME

par S. CUSENIER
Agrégée de l'Université

L'impressionnisme, dont on peut trouver des racines lointaines en Flandre, à Venise, dans l'art d'un Watteau, d'un Delacroix ou d'un Corot, est à l'origine, vers 1870, un mouvement spontané purement pictural. Codifié entre 1880 et 1890, par les critiques et les néo-impressionnistes, il traduit la soif universelle de liberté et les exigences nouvelles de la sensibilité de la fin du XIXe siècle. Tombé assez vite dans l'impasse du luminisme absolu, il a exercé par le choc révolutionnaire qu'il a produit une influence considérable non seulement sur les arts de l'époque, mais aussi sur toute la civilisation occidentale jusqu'aux environs de 1925 : En dehors même de la peinture, il est facile en effet de trouver dans les domaines littéraire et musical sinon un véritable courant impressionniste, du moins des préoccupations et des procédés impressionnistes. C'est dire tout l'intérêt de ce mouvement qui a suscité une véritable mutation de la sensibilité et a modifié même les modalités de la pensée.

⁂

Lorsque Monet, Sisley, Pissaro, grands sectateurs du soleil, sous l'égide lointaine de Turner et sous le patronage plus proche de Songkind, de Boudin et de Bazille, exposent ensemble en 1874, ils sont accueillis par les quolibets de la critique et du public. C'est que leurs toiles traduisent une esthétique révolutionnaire qui remettait totalement en question les acquisitions de la Renaissance sur lesquelles on vivait plastiquement depuis plus de quatre siècles. Si l'impressionnisme en effet paraissait aux contemporains intolérable et dangereux, s'il nous semble à nous si créateur et si fécond, c'est qu'il procédait d'une morale artistique nouvelle refusant toute inféodation à qui ou à quoi que ce fût; c'est ensuite qu'il correspondait à une vision inexplorée du monde; c'est enfin qu'il témoignait d'une technique absolument inédite.

Morale artistique nouvelle ? oui, certes, avec comme fondements la sincérité et la liberté qu'avait déjà revendiquées le romantisme. Sincérité de l'artiste qui cherche « simplement à être lui-même et non un autre », qui tend uniquement à traduire son impression la plus spontanée et la plus pure. Liberté à l'égard de l'académie sclérosée dans ses traditions qui force le plus souvent les impressionnistes à exposer en dehors des salons officiels; liberté à l'égard de la clientèle et du public qui, sans les faire céder, les boudera plus de dix ans; liberté à l'égard des autres arts, de la sculpture surtout qui enfermait la peinture dans le culte de la forme, de la littérature aussi qui l'envahissait de sa pensée et de sa rêverie. Pour la première fois s'affirment les droits de la peinture pure. Sincérité authentique et rigoureuse. Libération plus totale et plus féconde que celle du romantisme : la « lumière-liberté » dont parlait Chagall.

Si l'impressionnisme a surtout choqué par cette passion quasi mystique de la liberté, si c'est cela en fin de compte qui le faisait redouter, en fait, c'est sa vision nouvelle du monde qui constitue peut-être l'essentiel de son apport : c'est à la fois l'artiste et le monde qui changent. L'artiste, qui traditionnellement recréait l'univers autant avec son cerveau qu'avec sa sensibilité, doit désormais se faire plus modeste devant les merveilles de la nature. Guerre à l'intellect : l'esprit gâche et trahit tout. Il ne s'agit plus de peindre ce qu'on sait être, mais ce qui est. Au moment même où s'affirme le déterminisme scientifique, pour les peintres l'ennemi c'est le scientisme. Plus d'inspiration historique, fruit de la culture : le temps de Raphaël et de Poussin est bien révolu. Plus de composition savante dans un cadre étudié qui suppose réflexion, choix, et parfois même, chez Vinci par exemple, jeux géométriques. Plus de construction mathématique de la profondeur, cette perspective qui avait donné tant de mal aux pionniers du XVe siècle, un Ucello ou un Mantegna. Plus de transposition romantique du moi dans le réel. Finis les délires de l'imagination et l'apprentissage dogmatique. Les Japonais, Hokusaï, Outamaro, voici les maîtres nouveaux et vivants qui donnent des leçons d'humilité, de simplicité dans cet univers à deux dimensions qu'ils schématisent encore et dont ils captent sur le vif, sans mise en page préalable, des fragments poétiques : une branche fleurie, un oiseau délicat, un volcan enneigé sous le ciel pur. Les peintres ne sont d'ailleurs pas les seuls à faire fi de l'intelligence : au même moment, tandis que Bergson s'insurge contre l'esprit de système et réhabilite les « données immédiates de la conscience », Verlaine se garde de « l'esprit cruel » et « tord le cou » à l'éloquence qui est une sorte de logique. Mallarmé s'insurgeant contre la poésie d'idées condamne même le mot dans son contenu ontologique : « nommer un objet, dit-il, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème ». Rimbaud disloque la phrase et le vers pour lui retirer de son effet oratoire. Tous s'efforcent de concevoir, de retrouver l'état d'indifférenciation des choses avant le Verbe. Plus tard, Debussy, influencé par l'impressionnisme manifeste la même désinvolture à l'égard des théories musicales établies, le même mépris pour les développements oratoires, la même absence — dans « L'Après-midi d'un Faune » par exemple — de mise en page préalable. Dans le premier quart du XXe siècle Gide et Proust, de même que Virginia Woolf et James Joyce, participent à cette vague anti-intellectualiste : « C'est en leur otant leur nom... qu'Elstir recréait les choses, dit Proust. Et plus loin : « les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence étrangère à nos impressions véritables ».

Nos impressions véritables, ce sont nos sensations. « Elstir, dit encore Proust, s'efforçait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ». La sensation, écrit Gide dans les « Nourritures Terrestres » est la connaissance par excellence : « toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile ». Il voudrait « par une attention subite, simultanée de tous les sens arriver à faire du sentiment même de sa vie la sensation concentrée de tout ». Et ce sont les sensations qu'exalte aussi V. Woolf dans « Waves ». Sensations visuelles surtout qui s'expriment dans la répétition constante du verbe voir, mais aussi l'odorat, le goût, le toucher, l'ouïe. « Un seul don, connaître les gens par instinct » dit Mrs Dalloway. Debussy enfin sait magnifiquement susciter un monde d'images, de correspondances, d'évocations, de sensations. « N'écoutez les conseils de personne, dira-t-il, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde ». Mais pour les peintres impressionnistes de 1880, il s'agit seulement de sensations visuelles. Condamnées les valeurs tactiles qui avaient inféodé la peinture à la sculpture. « L'artiste est un œil »,

comme le merle est un gosier. C'est ce qui faisait dire à Renoir « je peins comme l'oiseau chante ». Un Monet, un Sisley peignent spontanément, instinctivement leurs sensations fugaces, l'impression que laisse sur eux la vue d'un arbre printanier, d'une moisson au soleil d'été, d'un bal aux lampions, d'un sous-bois transpercé de lumière.

Les impressionnistes n'ont pas cependant tout à fait tenu la gageure, même les plus fanatiques. Lorsque Monet à la fin de sa carrière entreprend des recherches systématiques sur les incidences lumineuses, il s'adonne à une espèce de scientisme. Sisley, Pissaro, sans même parler de Manet, ne rompent jamais tout à fait avec les données constructives et formelles de l'art traditionnel. Renoir, qui se libère assez vite de l'impressionnisme, reste un grand créateur de formes dans le sillage des Flamands et des Espagnols. Et Degas, protestant finalement contre l'anti-intellectualisme de ses amis, écrivait : « Mon art n'a rien de spontané, il est tout réflexion ». Il déforme pour mieux reformer, il pense chaque trait, chaque attitude, chaque sujet. Il y aura aussi la codification néo-impressionniste de Signac et de Seurat, qui est une construction de l'esprit. Il y aura bien vite le symbolisme animiste de Gauguin ou l'expressionnisme de Van Gogh, et il n'y a rien de plus construit que le « Martyre de Saint-Sébastien » de Claude Debussy. Ainsi l'impressionnisme passionné de sensations ne tint pas jusqu'au bout son pari. Dès 1885, il fait, en se dévoyant, de nombreuses concessions à l'intellect et au sentiment.

Ce qui a changé ce n'est pas seulement l'artiste dans la façon dont il appréhende l'univers, mais c'est aussi le monde qu'il représente, les thèmes qu'il brosse. A la suite de Courbet, les impressionnistes prétendent s'inscrire dans le courant réaliste, dans ce qu'ils appellent « la modernité » chère à Baudelaire. Mais le réel, cela veut dire pour eux l'univers coloré et lumineux. A la prépondérance de l'œil correspond une vision chromatique et phaëtonienne du monde. D'abord culte de la nature et du plein air, auquel l'invention de la photo n'est sans doute pas étrangère. C'est dehors que l'œil doit exercer sa fonction. De même que le roman Woolfien est une échappée sur la campagne et sur les jardins, les tableaux impressionnistes sont exécutés en plein air, sur le motif : la mer dans son inconsistance substantielle, les fleurs printanières et éphémères, les prairies, les moissons sous le soleil de midi, les rivières glissant sous les saules, la pluie et ses jeux d'eau, le ciel et ses nuages inconsistants, la neige et ses irisations nacrées, la terre, l'eau, le vent, l'éther, les éléments du monde en somme. En ce sens, on peut dire que l'impressionnisme a une vision cosmique de l'Univers. Le thème de la mer dans son flux et dans son reflux, c'est Monet qui l'a le mieux traité : « Mer démontée », « Etretat », « Honfleur ». Il l'a pour ainsi dire « inventée », dit Mirbeau. Il l'a saisie dans sa symphonie de reflets nuancés de bleus, de mauves venant se briser contre les falaises irisées de lumière. Les rivières ? Monet encore s'en est fait le chantre à Argenteuil, à Vétheuil où il évoque poétiquement les reflets et les miroitements de la Seine, la Seine que peint aussi Sisley à Bougival et à Marly, tandis qu'il donnera plus tard des images très délicates du Loing à travers les arbres dénudés de l'hiver ou les mobiles frondaisons de juillet. L'élément fluide, mouvant, changeant, ductile est le motif préféré des impressionnistes. C'est à l'Océan que Debussy consacrera son grand poème symphonique « la Mer » avec ce très délicat « dialogue de l'eau et du vent ». C'est par l'eau que Virginia Woolf évoque le temps, et Marcel Proust aime décrire « la force irrésistible de l'élément marin » à Balbec. Quelles tentations aussi pour un pinceau délicat que la pluie, la neige, le vent ! Monet à Vétheuil, Sisley à Moret peignent de très beaux paysages mouillés ondulant sous la brise tout comme Debussy évoquant avec délicatesse la marche des « nuages », les « Pas sur la neige », le « Jardin sous la pluie » ou les « Reflets dans l'eau », l'un et l'autre s'enchantent des paysages de neige, s'irisant de toutes les teintes du prisme, et un moment, Monet sera même obsédé par le leitmotiv de la glace. Mais le véritable sujet ce n'est ni l'eau, ni l'herbe, ni les arbres, ni les nuages, ni la neige. Le vrai thème, le thème universel, c'est la lumière aussi bien pour le Renoir de « la Balançoire » et des « Canotiers » que pour Monet, Sisley et Pissaro. Les objets n'existent pas pour eux-mêmes, mais selon la densité et la pureté de la lumière. C'est la lumière qui les façonne et les colore. C'est elle qui modèle ou pulvérise leurs formes. Or cette lumière foudroyante à midi, cette lumière, qui se décompose en mille soleils, est essentiellement changeante, si bien que la forme des objets, dépendant des incidences lumineuses, ne peut avoir aucune valeur permanente. La couleur elle-même perd toute valeur absolue car elle aussi change avec la lumière. Sans forme et sans couleur propres, le sujet n'a plus de réalité en soi, il n'est qu'un prétexte. Il ne prend un aspect féerique et poétique que s'il est transcendé par un phénomène lumineux. Si l'eau, la neige, la pluie sont les motifs courants des impressionnistes, c'est précisément parce qu'ils agissent comme d'excellents catalyseurs de la lumière. Il arrive pourtant que dans certains paysages ensoleillés, « le chemin montant à travers les herbes » de Renoir, le « Printemps » ou les « Meules » de Monet, « la Lisière du bois » de Sisley par exemple, on ait comme l'impression d'une pulvérisation d'or dans l'atmosphère, d'une espèce de palpitation solaire. Gide décrivant Rome remarquait : « Ce qui fit ma joie ce jour-là... [ce fut] la simple exaltation de la lumière... je ne voyais pas le soleil, mais l'air brillait de lumière diffuse comme si l'azur du ciel devenait liquide... oui vraiment il y avait des ondes, des remous de lumière ». Proust toujours à propos d'un tableau d'Elstir écrivait que « les églises de Criquebec... dans un poudroiement de soleil et de vagues semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume, et enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore » Quant à Debussy, il dispense dans ses « Nocturnes » pour orchestre ou dans « Reflets dans l'eau » « un poudroiement de sonorités » qui correspond aux irisations lumineuses des peintres.

Bien sûr, il arrive parfois que la vision du monde soit plus bucolique que cosmique. Pissaro s'attache davantage à évoquer les voix profondes de la terre, les champs, les collines, les hameaux de toits rouges, les vergers, les carrés de choux et d'épinards, la nature liée à l'homme dans son labeur éternel dont il arrive à traduire la poétique grandeur. Il arrive aussi — c'est une autre forme de modernité — qu'un Pissaro encore, mais surtout un Degas et même un Monet renoncent à la nature agreste pour peindre des paysages urbains tels « le Pont Neuf », « les grands boulevards », « L'avenue de l'Opéra », la gare St-Lazare ou les champs de courses d'Auteuil. Ce qui compte alors ce n'est ni le cadre monumental, ni la perspective, ni la foule, mais les couleurs, la brume qui endort les rues, ou plus souvent les feux du soleil qui pulvérisent les architectures, à moins que ce ne soit la nuit, l'exaltante et violente traînée lumineuse des réverbères. On en vient aussi à peindre des intérieurs selon les principes impressionnistes : Degas se consacre à l'évocation du foyer ou de la scène de l'Opéra sous les feux de la rampe ; Manet par un jeu de réfraction et de réflexion lumineuse recrée l'atmosphère des Folies Bergères ; Renoir par la démultiplication des éclairages évoque le joyeux tumulte du Moulin de la Galette.

Et que devient l'homme dans tout cela ? peu de chose. Rien pour Monet, Sisley ou Pissaro. L'impressionnisme en son essence est tout aussi anti-humaniste qu'anti-intellectuel : Réaction contre la tradition qui avait placé l'homme au centre de l'Univers, réaction surtout contre le Romantisme qui avait barbouillé le monde de son moi. C'est ainsi que Debussy, Fauré, Ravel et bien d'autres restitueront à la musique sa gratuité première en la préservant du complaisant étalage des sentiments humains, tout comme les peintres impressionnistes affranchissent leur art du motif humain. Mais l'homme ne tarde pas à reprendre sa place et sa revanche : En témoignent « les canotiers, les baigneuses, les magnifiques portraits de Renoir, l'Olympia de

Manet, les scènes de théâtre et de café de Degas. Là encore l'impressionnisme n'avait pu jusqu'au bout, et tout à fait, soutenir le pari de la nature et du plein air.

Que l'univers soit celui des champs ou de la ville, de l'eau ou de la terre, il reste toujours dominé par la lumière. Or parce que celle-ci est en perpétuelle mouvance, les objets, qui tiennent d'elle leur forme et leur couleur, sont en perpétuel devenir. Ce qu'il faut, puisqu'on ne peut pas rendre cette continuité mouvante, c'est fixer des instants de lumière sur les objets. Cette recherche de « l'instantanéité » est une des préoccupations essentielles de Monet qui a peint des séries de toiles sur le même motif à des heures successives de la journée : série des gares St-Lazare, série des cathédrales de Rouen, série des nymphéas; mais le temps travaillant plus vite que le peintre, celui-ci est constamment pris de course par la lumière. D'où la nécessité de peindre vite, d'esquisser, de ne pas s'attarder aux détails. C'est non seulement parce que les formes sont diluées par la brume ou dévorées par le soleil, mais aussi parce qu'elles sont perpétuellement mouvantes que les motifs impressionnistes ont ces contours flous, irréels, chargés de poésie qui frappent particulièrement dans les danseuses de Degas ou dans le portrait de Mme Charpentier de Renoir. C'est aussi le parti pris de Debussy que de vouloir non pas décrire mais suggérer, que de chercher, dit M. Dufourcq, à brouiller les temps pour abolir espace et durée, que de « noyer le ton ». Et Proust constamment, en des descriptions d'ailleurs très précises, évoque le flou des choses dans le temps et dans l'espace : « Il n'y avait pas de démarcation absolue entre la terre et l'océan, entre le port et la ville ».

Mais l'impressionnisme réduit ainsi à des modulations chromatiques, dont le meilleur exemple est sans doute la série des nymphéas, finissait à force d'insister sur la malléabilité des choses par désubstantialiser le monde. Les éléments les plus durs, falaises ou cathédrales ne sont plus que poussière; et on risquait d'aboutir à un monde non figuratif, contraire à l'essence même du mouvement, où il ne resterait que les reflets fantasmagoriques des objets. C'est des impressionnistes d'abord que vint la réaction : Manet, Degas et surtout Renoir refusent très vite de suivre le courant dans sa totale négation formelle; Debussy dans « Pelléas » ou dans « la Mer » revient aux plans conducteurs et à quelque solidité structurale; Samain ou Moréas, tout symbolistes qu'ils soient, retrouvent le goût de la plastique, la solidité de la carrure poétique, la clarté des symboles. Mais en réaction contre les brillantes et fragiles délicatesses, voici que s'affirment des courants nouveaux qui veulent retrouver et affirmer la vigueur. C'est ainsi que Seurat et Signac reviennent aux formes en les synthétisant, que Cézanne restaure les plans et l'espace, que Gauguin appuie le cerne du dessin, tandis qu'en musique et littérature travaillaient dans le même esprit C. Franck ou V. d'Indy et Paul Valéry.

Ce qui contribue aussi à donner son originalité au mouvement impressionniste, c'est la technique, intimement liée d'ailleurs à la vision du monde, dont nous venons de parler, et qui exercera sur l'art de peindre une influence sans doute plus durable. A l'origine, les impressionnistes inventent leur technique par tâtonnements successifs, par l'observation des œuvres de Jongkind ou de Turner. Ce n'est qu'aux environs de 1880, et a fortiori après, au moment des recherches systématiques de Signac et de Seurat qu'ils codifient leur manière. Remarquons qu'il n'y aura rien de tel ni en musique, ni en littérature, où le mouvement impressionniste n'a existé qu'imparfaitement et sporadiquement. Utilisant les données de la science sur la physiologie du son et sur l'analyse de la lumière : travaux de Chevreul réédités en 1889, théories de Helmholtz et de Hood, les néo-impressionnistes corrigent l'empirisme de leurs devanciers et fondent leur technique sur l'utilisation des couleurs pures et le divisionnisme du ton.

Debussy par boutade écrivait que la musique « est l'art d'assembler les sons d'une manière agréable ». Mallarmé, après Verlaine et Rimbaud, groupe les mots selon leurs affinités musicales et tire des sons un puissant pouvoir de suggestion. Un peu de la même façon les peintres impressionnistes estiment que seules les couleurs pures réjouissent l'œil. Le clair-obscur, fondé sur les bruns et les gris, pouvait convenir aux thèmes traités dans le passé, mais la lumière de plein air ou la lumière artificielle n'en ont que faire. Dès 1860, Monet déjà éclaircit les ombres, mais c'est à partir de 1870 qu'il s'oriente vers les couleurs pures, qu'il colore les ombres reflets du ciel bleu et des feuillages verts, et, qu'utilisant les travaux de Delacroix, il préconise, pour avoir le maximum de luminosité et de coloration, l'utilisation des couleurs pures avec association des complémentaires, toutes choses que systématisera Seurat. Une toile impressionniste est faite de violets, de bleus, de verts, de jaunes, d'orangés et de rouges, les couleurs du spectre, sans mélanges possibles. C'est l'utilisation des couleurs pures qui crée dans « le Pont Neuf » par exemple la vivacité exaltante de la lumière, mais c'est l'opposition des complémentaires qui la fait chanter, bleu et orange, jaune et violet, vert et rouge.

Cependant pour établir entre les complémentaires les rapports les plus lumineux, les impressionnistes sont amenés à abandonner la touche large qui ne traduit d'ailleurs pas les vibrations, le brasillement de la lumière, et, à la place, ils mettent au point ce qu'on appelle « la forme ouverte atmosphérique » qui consiste à rejeter modelé et contour et à diviser le ton, procédé qui rend fort bien le flou des motifs dans leur incessante mobilité. De même que dans le vers libre de J. Laforgue par exemple les mots se juxtaposent parfois sans lien syntaxique pour rendre la subtilité des sensations ou des sentiments, de même que Debussy varie à l'infini les effets d'accords, les dispose selon leur valeur expressive, sans résoudre les dissonnances, avec ici et là la détente d'un accord parfait, de même les peintres impressionnistes appliquent les couleurs pures par touches brèves, dans une pâte suffisamment épaisse pour qu'elles vibrent dans notre œil, comme la lumière du soleil. Tantôt ce sont des points, tantôt des virgules, tantôt des batonnets, mais le divisionnisme est de règle. On aboutit ainsi à un monde de molécules colorées, lumineuses et dansantes qui dissout profondeur et volumes, qui confond les objets, qui supprime le détail : c'est la « déliquescence » impressionniste qui a pour symétrique « les titillations auriculaires » dont parlait V. d'Indy. D'où la réaction de Renoir qui recrée les plans et les masses de Degas qui ressuscite la ligne et le dessin, avant que Cézanne et Gauguin ne poussent leurs recherches dans le même sens.

***

L'impressionnisme, qui semble exprimer une certaine jubilation de vivre, s'adressait à la société raffinée et sereine de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, avide surtout de sensations rares et délicates. A ce titre, c'est pour ainsi dire un fait social qui a eu sa traduction en peinture, et beaucoup plus épisodiquement en littérature et en musique. Mais l'impressionnisme correspond aussi à une étape essentielle dans l'histoire picturale : pour la première fois, la peinture conquérait son autonomie totale et s'efforçait d'interpréter l'Univers avec les moyens qui lui sont propres; le tableau est désormais conçu d'abord et surtout comme une surface colorée dont le « motif » est le prétexte. Bien plus, la peinture devient l'art majeur par excellence qui domine tous les autres, qui influence tous les autres. Enfin entre ces deux conceptions antithétiques du monde qui mettent l'accent l'une sur le permanent, l'autre sur le mouvant, l'impressionnisme, évocation d'un univers protéiforme sans matérialité autre que lumineuse, se rattache comme le baroque, mais autrement que lui, aux courants dynamiques de l'art et de la pensée. Ainsi conçu, il fut autre chose qu'une révolte ou un jeu décadent; c'est un mouvement créateur, non certes sans faiblesses, qui a lavé et éclairci la peinture, qui lui a donné d'autres ambitions et d'autres moyens, et qui a exercé sur toute la civilisation contemporaine une influence considérable.

DEBUSSY ET LE GAMELAN

par O. CORBIOT

Professeur d'Education musicale au Lycée Henri IV

« *L'art doit être spontané, la musique naturelle. Certains progrès apparents marquent une véritable régression... Malgré les désordres qu'apporte la civilisation, il y a eu et il y a encore maintenant, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire, c'est le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles et les mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin sans jamais regarder d'arbitraire traité. Leurs traditions n'existent que dans les très vieilles chansons mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution.*

« *Cependant la musique javanaise observe un contrepoint en comparaison duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute sans parti-pris d'Européen le charme de leur « percussion », on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain.* » (S.I.M. - 15 février 1913.)

A la grande Exposition Universelle commémorant le centenaire de la Révolution Française, Debussy fit, en avril 1889, la découverte de musiques extrême-orientales: annamite et javanaise ainsi que de musiques arabes. Cette exposition fut un « 14 juillet qui avait duré six mois ». Jamais une manifestation internationale n'avait reçu autant de visiteurs. Elle se termina par un coup de canon qui fut enregistré grâce à Eiffel et le cylindre-souvenir fut expédié à Edison. Charles Cros était mort l'année précédente.

C'est à côté d'un temple indien que sont donnés les spectacles de danse sacrée de l'île de Java : « D'aucuns les considéreront comme l'antipode de l'art, prenons-les seulement comme l'art des antipodes. » (Tiersot.)

Le Champ de Mars qui a jadis servi de décor à la fête de la Fédération, est devenu un monde en réduction peuplé de troupes de chanteurs et de danseurs, d'acteurs et de musiciens. C'est déjà une sorte de « Théâtre des Nations ». Après les légendes du Nord, les mythologies brumeuses, l'Orient reste à conquérir : l'Inde et la Chine, le Japon et l'Océanie et les splendeurs de Râmâyana. Avec Pierre Loti, c'est le renouveau de l'exotisme. Debussy a 26 ans. A une époque où l'enregistrement de la musique n'en est qu'à ses premiers balbutiements, le phonographe d'Edison qui, pensait-on alors, « *rendra inutiles les ténors d'Opéra et les prédicateurs de Carême* », est proposé au public de l'Exposition à un prix exorbitant. Il est encore impossible de se faire une idée de la musique extra-européenne grâce aux cylindres de phonographe. C'est donc une chance pour un musicien curieux de rythmes et de mélodies nouvelles d'avoir la possibilité d'entendre sur une esplanade parisienne tout ce que les voyages qu'il a fait ne lui ont pas permis de connaître.

Dès 1880, Debussy circule en Italie, en Suisse, en Allemagne et en Russie : à Florence, à Venise, où il rencontre Wagner grâce à Mme de Meck, à Vienne où il assiste à la représentation de « Tristan », conduite par Hans Richter, à Moscou où il s'intéresse prodigieusement aux improvisations des tziganes et où il assiste aux concerts de l'Exposition de 1882, il a ainsi l'occasion d'écouter quelques-unes des œuvres du « groupe des cinq » qui seront présentées à Paris à l'Exposition de 1889.

On peut se rendre compte que Debussy a une connaissance assez large de la musique contemporaine. Il a rencontré la plupart des grands compositeurs : Liszt à Rome, Verdi à Sant-Agata, Brahms à Vienne.

Si la musique européenne est dynamique, la musique indonésienne a un caractère statique. La musique occidentale est pleine d'actions et de tensions. Les grandes compositions pour l'orchestre symphonique, fait justement remarquer Kunst, expriment une crise, un conflit.

Le Gamelan est un orchestre pouvant comprendre une trentaine d'instruments à cordes, à percussion et à vent. Les mélodies utilisées peuvent être organisées selon les échelles appelées pelog et slendro. Selon les croyances populaires, le slendro est le don d'un dieu hindou et pelog une transformation du slendro par les mains d'un homme hardi et irrévérencieux. Le slendro fit son apparition à Java Central à une époque où l'influence indienne s'y affirme; le pelog s'était déjà installé et peut-être avait été importé par les peuples malais et polynésiens qui vinrent à Java plusieurs siècles avant notre ère chrétienne. « Gamelan Slêndro » vient de « gamelan Caïlendra », du nom d'une dynastie qui joua un rôle considérable dans l'histoire de l'Indonésie. Ce mot sanskrit signifie « roi de la montagne ». Cette dynastie fut l'inspiratrice des grands monuments boudhiques de Java. « *On peut rapprocher du slendro une échelle aujourd'hui célèbre par le parti que, se l'appropriant, en a tiré Debussy, encore qu'on lui trouve des précurseurs : la gamme par tons entiers. Elle est beaucoup plus rare qu'on ne le croit, mais apparaît parfois dans la musique du gamelan où elle éveille aussitôt, pour la raison indiquée, de singulières résonnances modernes* » (J. Chailley.)

Le pelog est une échelle irrégulière qui peut à peu près se noter ainsi :



En fait, il y a au moins deux sortes de pelog : le pelog bem et le pelog barang. Si l'on considère simultanément les deux systèmes, on pourra alors réaliser facilement qu'il y a des degrés communs à ces deux échelles.

Ces degrés portent des noms curieux :

SLENDRO	PELOG barang	PELOG bem
NEM 1		
LIMA 2	5 LIMA	
DÂDÂ 3	4 DÂDÂ 1	
GULU 4	3 GULU 2 (BEM) 3	
BARANG 5	2 BARANG 4	
NEM 1	1 NEM 5	NEM 5
	LIMA 6 7	LIMA 4 (Pelog)
		DADA 3
		GULU 2
SLENDRO considéré comme une égalisation savante du pentatonique pourrait être joué sur un xylophone « bien tempéré »	PELOG système fixe enseigné par la théorie locale	BEM 1

(Les degrés indiqués entre parenthèses sont des sons faibles ou accessoires.)

Les deux pelogs sont donc pentatoniques. Mais dans sa forme complète le pelog a sept sons ou plus exactement semble avoir eu sept sons (heptatonique).

On pourrait noter les deux pelogs de la façon suivante :



On voit qu'aucun de ces systèmes ne concorde entièrement avec nos propres systèmes d'intervalles. Julien Tiersot remarque qu'il n'y a pas d'intervalles inférieurs au demi-ton. Du point de vue harmonie, il est à noter l'absence de basses et les rencontres entre les différentes notes des instruments du gamelan donnent l'illusion d'accords de neuvième : tel ce trémolo.



« *Tandis que l'art de l'harmonie a pris en peu de siècles un magnifique développement, chez ces peuples, au contraire, il semble être demeuré stationnaire dès les origines. Il a, par le fait, conservé un caractère absolument rudimentaire.* » (Tiersot.)

Du point de vue rythmique, on pourra considérer la fréquence des syncopes et des mouvements ternaires tandis que les mesures sont le plus souvent à 2 et à 4 temps. Les sextolets de doubles-croches sont fréquents.

Les grands gamelans de princes ont une double série d'instruments; la partie slendro et la partie pelog. Ces deux genres d'orchestre ont en commun de gros gongs et la batterie comprenant des cymbales et des tambours. Il ne saurait être question de faire jouer simultanément les autres instruments des deux parties. Ce sont les instruments à percussion qui dominent. Tout réside dans le rythme. On peut considérer qu'en 1889 Debussy avait raison de penser que la musique européenne était restée en arrière du point de vue « percussion ». Ce qui a bien changé depuis. Il y a, selon Kunst, un certain primitivisme dans la musique javanaise. Cette musique ne laisse aucune sensation d'épuisement à celui qui a écouté pendant une nuit entière les orchestres de gamelan. On ne saurait en dire autant de certaines œuvres européennes du XIXe siècle. Que l'on songe aux opéras de Wagner qui peuvent atteindre une durée de 4 h. 40 et que l'on n'écoute pas facilement sans une certaine préparation !

Le Kendang est avec le Rebab le plus important instrument du gamelan. Le Rebab, sorte d'instrument à cordes, comparable au violon, a la voix plaintive d'une jeune fille. Il y a deux cordes sur cet instrument avec une noix de coco comme boîte sonore et couverte de peaux de chèvre. Le kendang, tambour conique, est fait d'un morceau de bois creusé. A Bali, il y en a de plusieurs sortes que l'on frappe soit avec les mains, des deux côtés, soit du côté droit avec une baguette. Le musicien qui le bat est chef d'orchestre et maître de ballet. Le souling, flûte en bambou, peut avoir 4 trous (slendro) ou six trous (pelog). Le tjelempoung est un instrument qui joue le rôle de harpe. Les gongs à mamelons peuvent atteindre de grandes dimensions : un mètre cinquante de circonférence (gong Ageng). Ils sont suspendus généralement à un tréteau et joués par paires; sinon posés horizontalement par groupes de 2 à 18 instruments sur une sorte de canapé de forme rectangulaire. Le saron, comprenant de six à quinze lames posées sur une caisse, doit être distingué du gender où les lames sont suspendues au-dessus de résonateurs en tuyau de bambou. Ces métallophones et ces xylophones renforcent ou ornent la mélodie du gamelan. Les bonangs sont composés de douze récipients métalliques (gongs) de taille décroissante. On peut citer aussi le kelipoung, sorte de petit tambour. Les gambangs kaju sont composés d'une vingtaine de lames de bambous de longueur différente.

Tels sont les principaux instruments des gamelans javanais que Debussy a pu entendre en 1889. Les Javanais qui ont pu écouter nos orchestres ont dû avoir beaucoup de mal à comprendre la tension particulière de nos thèmes et le contenu d'ordre psychique des œuvres symphoniques ou de musique de chambre jouées à l'époque. Debussy a retenu, quand on considère l'ensemble de son œuvre, les éléments mélodiques et rythmiques de la musique de Java.

« *Les danses des Bedayas et les représentations de théâtre indigènes firent non seulement une profonde impression sur Debussy, mais encore eurent une influence déterminante sur sa carrière de compositeur* ». Il s'étonne de ce qu'avec une simple clarinette ou un tamtam on obtienne des effets dramatiques saisissants dans le théâtre annamite.

« Le mot gamelan vient du mot « gamel » (en javanais manier, manipuler). La composition du gamelan varie selon les lieux ou suivant qu'il accompagne des représentations de spectacles ou de danses, le théâtre d'ombres ou de marionnettes. Dans les villages, des instruments à lames ou tuyaux de bambous, peuvent constituer tout l'orchestre. A Bali, pour les théâtres d'ombres, il y a quatre métallophones. C'est le wayang-kulit. Des figures découpées dans du cuir de buffle défilent derrière une toile. On y joue le répertoire de wayang où figurent des cycles épiques: mahâbârata et râmâyana « Sita, épouse de Râmâ est enlevé par Dasamuka (ou Ravana), chef des démons; Râmâ, parti à sa recherche, s'allie à l'armée des singes conduite par Hanuman ». Devant son écran transparent, le vieux Dalang, le conteur, manipule ses marionnettes, récite, chante d'une voix douce ou rauque les poèmes épiques hindous. Il imite le bruit des combats en frappant sur une caisse. Dans la même île, les Gamelans accompagnent les danseurs qui avancent, reculent, tournoient, les genoux constamment pliés et les pieds nus posés à plat sur le sol. A l'orchestre, la même phrase est reprise inlassablement avec quelques variantes. Le même motif peut se présenter simultanément dans des mouvements différents. Le cours de chaque phrase ou période est en outre ponctué par des gongs spéciaux : kempyang, Kemong, Gong-Ageng. Le morceau joué s'achève en une sorte de vaste rapsodie au cours de laquelle l'orchestre développe chacun des thèmes l'un après l'autre. » (*Notes prises au Musée de l'Homme*). Les flûtes émettent des sons plaintifs et les gongs font entendre un accompagnement sourd. Le son des bronzes se mêle à celui des bambous creux frappés ensemble. Les musiciens sont assis pour la plupart en tailleur, les jambes enveloppées dans le sarong. Ils jouent sans partition. Les gamelans peuvent être également utilisés pendant les veillées funèbres.

Il n'est pas impossible que Debussy ait connu quelques instruments du gamelan avant 1889, car ceux-ci avaient été offerts au cours de l'année 1886 par le Ministre des Indes Néerlandaises à la France, et déposés au Musée Instrumental du Conservatoire. Ce gamelan fut transféré en 1933 au Musée d'Ethnographie (aujourd'hui Musée de l'Homme).

Léon Vallas fait remarquer que Rimsky-Korsakov venu à l'exposition de 1889 ne s'intéressa qu'aux orchestres populaires hongrois et arabes « *seules impressions musicales qu'il ait rapportées de Paris !...* »

Ravel visite, lui aussi, l'Exposition. L'auteur de « Laideronnette, Impératrice des Pagodes », y fait provision d'idées mélodiques. Roland Manuel fait observer justement qu'à 14 ans, le jeune garçon « *coudoie ici sans les connaître encore les artistes qui inspireront ses débuts : Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Erik Satie, sans oublier l'excellent Rimsky-Korsakov...* »

Saint-Saëns a été vivement touché par la musique indonésienne. A cette époque, Debussy écrivait un arrangement pour deux pianos sur « Etienne Marcel » et cachait sous un manteau d'ironie son admiration pour les poèmes symphoniques de l'auteur de « Samson et Dalila ». « N'a-t-il pas déclaré à propos de la « Danse Macabre »: « *Monsieur Saint-Saëns ne m'en voudra pas si j'ose dire qu'il donnait là l'espoir d'un très grand musicien* ». D'un article paru dans « Le Rappel » du 10 octobre 1889, il ressort que Saint-Saëns avait peu de considération pour la musique annamite. Mais ce qu'il dit de la musique javanaise est significatif : « *De la musique indonésienne, nous n'avons qu'un dérivé dans l'orchestre javanais, mais c'est ravissant : les clochettes de bambous, le gamelang, série de petits gongs accordés sur lesquels on frappe avec des bâtons enveloppés d'étoffe, charment délicieusement l'oreille; il y a des rythmes inattendus, c'est de la musique de rêve dont quelques personnes ont été réellement hypnotisées. Que devait être l'ancienne musique indoue avec tous ses modes si compliqués et si caractéristiques ? Elle a dû être à n'en pas douter le chef-d'œuvre de la musique orientale, de cet art qui répondait à un certain état d'esprit et de civilisation dont l'humanité s'éloigne de jour en jour* » (cité par Tiersot).

M. Désiré-Emile Ingelbrecht donne dans son livre sur Debussy l'extrait d'une lettre adressée par celui-ci à son ami Pierre Louys (1895) :

« *Mon pauvre vieux, rappelle-toi la musique javanaise qui contenait toutes les nuances, même celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que vains fantômes à l'usage des petits enfants pas sages ! Ne cherche donc plus à nous placer de pauvres mi (bémol) ré do d'un rastaquouérisme suranné et laisse-moi espérer que les charmes de Paqua et de Lola sont plus inédits* ». Cette lettre évoque donc le gamelan. En 1913, Debussy y fera également allusion dans un article intitulé « Du goût » dont un extrait a été cité plus bas.

Il semble que Debussy ait reçu des visites à l'Exposition un enseignement dont le moins qu'on puisse dire est qu'il fut original. Selon Robert Godet qui l'accompagnait, Claude y vécut des heures vraiment « fécondes ».

On perçoit le souvenir du gamelan dans la pièce intitulée « Pagodes » extraite des « Estampes ». On y trouve de nombreuses échelles pentatoniques. C'est aussi le cas de « Et la lune descend sur le temple qui fut » de la 2e série des « Images » où l'on découvre des sonorités très proches de celles de l'orchestre javanais. « La terrasse des audiences du clair de lune » du second livre des Préludes est peut-être aussi une allusion à la musique indonésienne. Le titre de cette pièce fut inspiré par un reportage du couronnement de George V comme Empereur des Indes publié dans « le Temps » (décembre 1912) par René Puaux (Vallas p. 301, n.).

L'orchestre des « Nocturnes » est selon Aubry touché par l'influence du gamelan. Il est à remarquer que la percussion de l'orchestre de Debussy est dans l'ensemble assez riche. Depuis la cymbale antique ou Crotale du « Prélude à l'après-midi d'un faune », jusqu'à la crécelle de la « Boîte à Joujoux » il y a une gamme de percussions très variées. Il est à noter que l'orchestre des envois de Rome est assez peu fourni en instruments de cette famille. On est frappé de ce que Debussy semble éviter les entrées d'instruments qui semblent plutôt s'insinuer discrètement dans l'ensemble orchestral. C'est là un des « tics » des orchestres javanais.

Nous remarquons enfin qu'il n'a pas été question de gammes par tons au cours des nombreuses auditions de 1889, dont quelques motifs ont été recueillis par Tiersot lui-même. Mais par contre, les gammes pentatoniques y foisonnent. Le Gamelan a sans aucun doute contribué à ouvrir des voies musicales à Debussy qui considérait la musique comme une « mathématique mystérieuse » et qui a su ne pas négliger les instruments de peuples différents de nous. Cette influence se retrouvera dans maintes œuvres contemporaines (1). Les éléments primitifs qui ont fait naître l'art musical ont disparu sous le poids de l'expérience acquise. Et c'est pour cette raison que nous avons, grâce au gamelan, le plaisir d'entendre un art proche de ses origines.

---

(1) Citons « Le Rossignol » de Strawinsky, où les gammes chinoises sont utilisées et La Rapsodie Malgache de Loucheur, notamment dans « Sorciers » la troisième partie.

Bibliographie

E. SCHLAGER : Musique de Bali (Histoire de la Musique, Vol. I. La Pléiade. 1960).

J. KUNST : La Musique à Java (Amsterdam, 1937).

J TIERSOT : Articles parus dans « Le Menestrel » (19 mai 1889, 7 juillet 1889).

R. POIRIER : Des foires, des peuples, des expositions (Plon).

J. CHAILLEY : Formation et transformations du langage musical, p. 198-199 (C.D.U., 1956).

L. VALLAS : Cl. D. et son temps (Paris, 1932).

L VALLAS : Cl. D. Les idées de Cl. D. (1927).

G et E.D. INGELBRECHT : Cl. Debussy (Costard, 1953).

Roland MANUEL : Ravel (Gallimard, N.R.F.).

Appendice

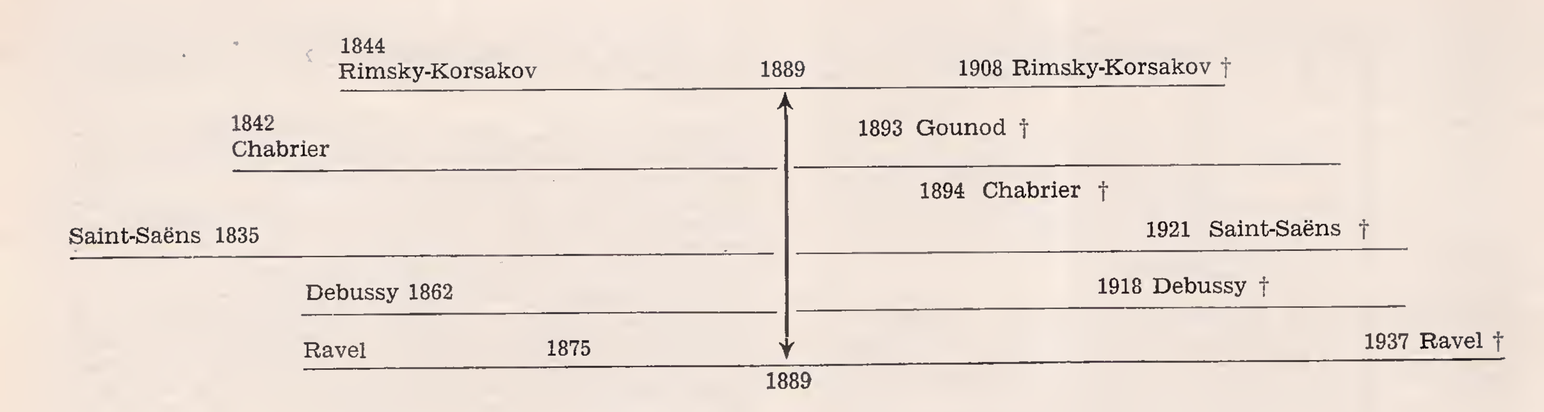
Il existe un gamelan javanais appartenant à la collection ethnographique de l'Institut Colonial Néerlandais, originaire de Jogjakarta. Voici les instruments (1) qui le composent :

1 Kempul : Gong
2 Kemong : Gong posé
—> 3 Gong Ageng : 2 grands gongs suspendus
4 Bonang Panembung : Série de gongs
5 Netuk
—> 6 Bonang Barung : Série de petits gongs
7 Bonang Panerus : Série de petits gongs
8 Demung
—> 9 Saron Barung : 6 lames de bronze ou bambou
(Il y a de très beaux bambous de 45 m de haut à Java)
10 Saron Panerus : 6 lames
—> 11 Kendang Fjiblou : Tambour
—> 12 Kendang Gending : Tambour
13 Suling : Flûte
—> 14 Rebab : Violon (d'origine islamique)
15 Gender Panembung : Tubes résonateurs
16 Tjelepung : Harpe
—> 17 Gambangkaju : Xylophone. Trois octaves et demie
18 Gender Barung : Tubes
19 Gender Panerus : Tubes

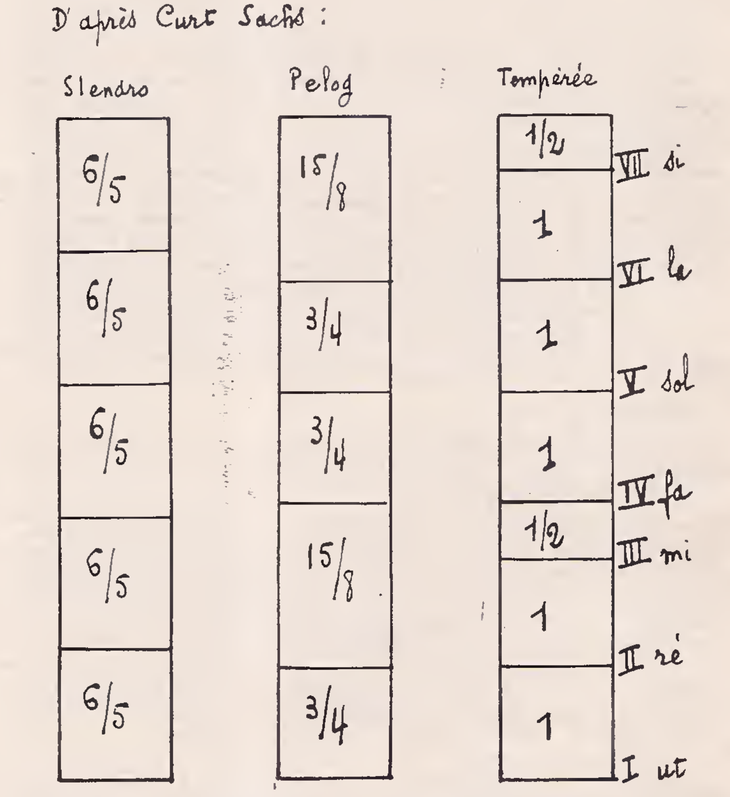
Exemples de textes musicaux : Charles Kœchlin (B.S.I.M. 1910) - Revue Orphée (janv. 1955).

---

(1) des instruments semblables marqués d'une flèche ont été utilisés en 1889 à Paris.







MUSIQUE ET CULTURE

POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » sur la Chaîne France III, avec le concours de l'Orchestre Symphonique de Strasbourg placé sous la direction de Marius Briançon.

Production et présentation : Albert Jungblut.

Lundi 25 juin à 15 heures :

STRAVINSKY : Petrouchka.
D. MILHAUD : La Suite Provençale.

« Musique et Culture » publie des fiches d'Education musicale, destinées les unes aux élèves (« Feuillets des Benjamins de la Musique »), les autres aux éducateurs, qui complètent ces émissions bi-mensuelles. (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 7 NF. Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg - C.C.P. 484-48).

A L'INSTITUT DE MUSICOLOGIE

3, Rue Michelet, Paris-6e

Le Mardi 5 Juin 1962, à 17 heures 30 :

Conférence en français de M. Laszlo LAJTHA
ancien Chef du Département Musical du Musée Ethnographique de Budapest,
Membre correspondant de l'Institut de France

PROBLEMES DE METHODE
EN MUSIQUE POPULAIRE

Diffusez ce numéro.

Son prix de vente au détail est fixé à N.F. 5,—.

Toute commande doit se faire par versement à notre C.C. postal 1809-65.

QUATUOR A CORDES, op. 10

par Mlle S. LORIN
Professeur d'Education musicale
au Lycée La Fontaine

Partition :

Edition Durand (partition de poche).

Discographie :

Quatuor Lœwengüth (& Ravel : Quatuor) DG. 18312.
Quatuor Parrenin (& Ravel: Quatuor) Pac. LDPF 48.
Quatuor Hongrois (& Ravel : Quatuor) Col. 781.

L'Epoque.

En 1893 — date de la composition de ce Quatuor — C. Franck est mort depuis trois ans. Gabriel Fauré compose la « Bonne Chanson ». Vincent d'Indy vient d'écrire son premier Quatuor à cordes (1890) et Ernest Chausson sa Symphonie en si bémol (1891). Et Maurice Ravel a dix-huit ans.

Stéphane Mallarmé publie son recueil « Vers et Prose » orné de la lithographie de Whistler, représentant le poète, et Paul Valéry termine les poèmes qui, réunis, formeront « L'Album de Vers Anciens ». Verlaine († 1896) écrit ses dernières poésies.

Cézanne peint « Les joueurs de cartes ». Une exposition réunit, chez Durand-Ruel, Renoir et Pissaro. Claude Monet, après les séries des « Meules », entreprend les « Façades de la Cathédrale de Rouen ». Sisley († 1899) peint ses dernières toiles, Degas (qu'admirait tout particulièrement Debussy) délaisse, sa vue s'affaiblissant, la peinture à l'huile pour le pastel. Bonnard et Vuillard en sont à leurs débuts.

(Bien entendu, d'autres noms, d'autres titres peuvent être cités à des élèves des classes facultatives. De toute façon, il est utile d'aider les enfants à recréer le « climat » artistique autour d'une œuvre importante, en regroupant ce qu'ils peuvent savoir déjà d'une manière éparse, et en essayant d'assurer et d'élargir un peu ces connaissances.)

L'Auteur.

En 1893, Claude Debussy a 31 ans. Le voici tel que le dépeint Henri de Régnier qui, à cette époque, rencontrait souvent le musicien à la Librairie de « L'Art Indépendant » (9, chaussée d'Antin) là où se retrouvaient les poètes symbolistes : Huysmans et Mallarmé, les aînés, et les jeunes, André Gide, Pierre Louys, Paul Claudel, et d'autres.
« ... Je ne sais si ce fut à la Librairie de l'Art Indépen-
« dant que je rencontrai pour la première fois Debussy,
« mais quand je pense à lui je l'y revois volontiers. Il
« entrait de son pas pesant et feutré. Je revois ce corps
« mou et nonchalant, ce visage d'une pâleur mate, ces
« yeux noirs et vifs aux paupières lourdes, ce front énor-
« me singulièrement bossué sur lequel il ramenait une lon-
« gue mèche crépue, cet aspect à la fois félin et tzigane,
« ardent et concentré. On causait. Debussy écoutait, feuil-
« letait un livre, examinait une gravure. Il aimait les livres,
« les bibelots, mais il en revenait toujours à la musique,
« parlant peu de lui-même, mais jugeant avec sévérité ses
« confrères. Il n'épargnait guère que Vincent d'Indy et
« Ernest Chausson. De ces conversations je ne me rap-
« pelle rien de bien saillant : il tenait des propos d'homme
« intelligent. Il intéressait, en conservant toujours quelque
« chose de distant, d'évasif. » (Henri de Régnier, « Revue musicale » 1er mai 1926.)

A cette époque, Debussy a déjà, à son actif, outre la Cantate du Prix de Rome « L'Enfant prodigue » (1884), « le Printemps » (1886), « La Demoiselle élue » (1887-1888) exécutée pour la première fois, à la Société Nationale, en avril 1893 et éditée au même moment par les soins d'Edmond Bailly, propriétaire de la Librairie de l'Art Indépendant; une Fantaisie pour piano et orchestre que le compositeur refusa de faire éditer; des pièces pour piano, dont les Arabesques et la Suite Bergamasque. Et surtout, des Mélodies — une quarantaine — parmi lesquelles: « Fêtes Galantes » sur des poèmes de Verlaine (2 versions 1882-83 et 1892), « Apparition » (Mallarmé, 1884), Ariettes oubliées (Verlaine, 1888), 5 Poèmes de Baudelaire.

En 1892, Claude Debussy a commencé une première version de « L'après-midi d'un Faune » alors en 3 parties : Prélude, Interlude et Paraphrase — qui, dans sa forme définitive, sera joué, en première audition le 22 décembre 1894. Et Debussy est sous le charme de Pelléas et Mélisande, découvert dès la parution en librairie de l'œuvre de Mæterlinck, en 1892. Aussitôt quelques pages furent esquissées : « On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps », « le pas pesant de Golaud » et « Mélisande malade de ne pas voir le ciel ». (Robert Godet, R.M., 1er mai 1926). Naturellement, Debussy assiste, le 17 mai 1893, à la représentation de Pelléas donnée par le Théâtre de l'Œuvre — alors aux Bouffes-Parisiens — avec Lugné-Poë dans le rôle de Golaud. Et c'est au cours de l'été que Debussy, grâce à l'intervention d'Henri de Régnier, pourra rencontrer Mæterlinck à Gand, en compagnie de Pierre Louys.

On comprend ainsi que le Quatuor soit en quelque sorte tout imprégné de la poésie et du charme de Pelléas auquel, par des rythmes ou des inflexions mélodiques, il fait irrésistiblement penser.

L'Œuvre.

C'est là l'une des rares pages de « musique pure » composées par Debussy, les autres — éditées — étant les 3 Sonates (1915-17).

De forme « cyclique », le Quatuor en sol mineur se situe bien dans la filiation franckiste. Mais la structure interne de chacun des 4 Mouvements est d'une grande liberté, et la couleur du langage musical employé est bien propre à l'auteur de « Nuages ».

1er Mouvement. « Animé et très décidé ». De forme « sonate » très libre, aussi bien dans le plan (réexposition écourtée) que dans le choix et l'enchaînement des tonalités. De caractère modal — mode de mi transposé en sol — le 1er thème A sera la cellule génératrice de la plupart des autres thèmes. « La musique n'est ni majeure, ni mineure » disait Debussy à son maître E. Guiraud. (Par son rythme, ce motif n'est pas sans évoquer le thème de Golaud.) Présenté à deux reprises, avec une harmonisation différente, ce thème est, chaque fois, suivi d'un élément mélodique qui se détache sur le bruissement d'un accompagnement en mouvements parallèles; une troisième fois (au violoncelle et « Piano ») il précède la première apparition de B, au violon : « Un peu retenu, doux et expressif ». En même temps que la grâce de la courbe mélodique, on peut ici faire remarquer aux élèves la simplicité si efficace de l'harmonie : pendant 2 mesures, un accord parfait sur fa dièse — le la tenu par le second violon — qu'anime un mouvement chromatique à l'alto.

Le Développement commence par une affirmation « ff » de A sur des accords parfaits, et c'est ensuite B qui for-

mera le centre de cette partie, en passant successivement à différents instruments (1er violon, violoncelle ici, élargi en quelque sorte par la gamme par tons entiers, d'un emploi très rare dans ce quatuor, — et au 1er violon que double l'alto) dans des tonalités différentes et avec des harmonies constamment renouvelées. A reparaît (« pp » à l'alto avec une réponse en écho au 1er violon) dans un passage



mystérieux qui conduit, après un crescendo, à la Réexposition de A avec l'harmonisation initiale; les autres éléments mélodiques de l'Exposition n'étant pas repris ici, c'est, après un motif très chantant issu de A, le début de B qui « peu à peu animé et crescendo » aboutit à la conclusion où les 4 instruments jouent un dérivé de A « très animé ».

2e Mouvement. Sol majeur. « Assez vif et bien rythmé ». En trois parties, il repose presque exclusivement sur le thème générateur qui, sous plusieurs formes différentes, y est à peu près constamment présent. Des pizzicati donnent à la première partie une couleur toute particulière. Après 4 accords sèchement pincés, l'alto joue le thème C qui va constituer une sorte d'ostinato en étant repris tour à tour par le 1er violon et le violoncelle. (Pour que des élèves puissent apprécier pleinement toute l'originalité de ce passage, il peut être utile de détailler le rôle de chaque instrument, le résultat sonore, avec le crépitement des pizzicati et les mélanges de rythmes est un véritable régal. D.) Après un changement dans la disposition des 4 parties (C au violon) le thème (au violoncelle), se défait peu à peu et amorce l'accompagnement de la partie médiane, simple frémissement de trilles et de batteries — (le violoncelle continuant seul à jouer en pizzicato) — sur lequel se détache, au 1er violon, le thème initial. Devenu ici une ligne mélodique souple et détendue (E), il prend un caractère tout nouveau de tendresse et de fragilité. Cette partie est coupée d'un brusque retour de C, avec un élément très chantant au violoncelle. L'accompagnement murmurant reprend « ppp » avec une nouvelle transformation du thème auquel la 4e corde du violon donne une sonorité âpre et profonde, et c'est le retour de E dans une tonalité différente. La 3e partie nous offre, de nouveau en pizzicati, le thème initial encore différent (F). Et ce mouvement, tour à tour malicieux et tendre, peu à peu allégé par des trilles, se termine furtivement par un bref rappel de l'accompagnement du thème E.

3ᵉ Mouvement. Ré bémol majeur. « Andantino, doucement expressif ». D'une grande douceur — que voilent encore les sourdines — il a tout le charme lointain et mystérieux de Mélisande. Dans la première partie, après 4 mesures d'introduction, le 1ᵉʳ violon chante une longue phrase mélancolique à laquelle, dès le départ, un accord de quinte augmentée donne une couleur un peu irréelle (G). Cette phrase est parfois rapprochée de la cellule génératrice du Quintette de Franck, mais elle est tellement moins sombre, moins fermée sur elle-même ! Dans la partie médiane, l'alto, à découvert, expose une souple cantilène, d'allure modale, qui semble annoncer la chanson de Mélisande : « Mes longs cheveux... » La belle phrase qui suit (H) est jouée d'abord par l'alto, puis par le violoncelle; elle est reprise par le second violon et le violoncelle avec un éclairage que modifient sans cesse des modulations de plus en plus lumineuses, pour enfin chanter « f », au 1ᵉʳ violon, sur un accompagnement syncopé. Cette partie centrale s'achève par la reprise de la cantilène jouée cette fois — les sourdines étant remises — par l'alto et le 1ᵉʳ violon. Et, par un enchaînement différent mais tout aussi remarquable qu'au début, (cette fois le violoncelle prolonge un ré bécarre portant une 7ᵉ diminuée) la mélodie initiale reparaît et, limitée à ses premières mesures, va constituer cette 3ᵉ partie, plus brève, qui se termine, immatérielle, dans l'aigu « aussi pianissimo que possible ». C'est vraiment très beau. (Le thème H présente également des réminiscences de Pelléas: en son début d'abord (thème de l'enfant de Mélisande) et le fragment souligné qui, en notes égales, accompagne les mots: « Et tout le long du jour... » de la chanson de Mélisande.

Le 4ᵉ Mouvement, qui commence « Très modéré » est d'une forme extrêmement libre. Il utilise continuellement deux thèmes: A, toujours différent et cependant toujours reconnaissable, et I, offrant également de nombreuses possibilités d'écriture. La première section débute par une déformation de A (violoncelle seul), immédiatement le thème initial paraît au 1ᵉʳ violon, puis, dans une nouvelle transformation, sert de prétexte à des entrées en imitations, « En animant peu à peu ». La seconde section présente le nouveau thème I dont elle va expoliter les différents éléments : c'est le 3ᵉ qu'échangent 1ᵉʳ et second violons; puis la cellule rythmique 2 est longuement utilisée, et enfin, c'est au tour de l'élément 1 d'apparaître, d'abord par augmentation (au violoncelle), pour éclater ensuite « f » au violon doublé par l'alto. Amenée par une belle modulation (la bémol si bémol devenant sol dièse la dièse) la section suivante « A tempo I° » combine A en valeurs longues, au violon « doux et expressif », et la cellule rythmique de I; A reste au 1ᵉʳ violon mais cette fois, en syncopes et comme hésitant « pp » et rubato; c'est enfin au tour des cellules 1 et 3 d'accompagner le thème initial (au second violon puis à l'alto) pour aboutir à A, en valeurs encore plus étirées, joué en octave par le 1ᵉʳ violon « ff » « avec passion et très soutenu ». Une autre brève section — la 4ᵉ — utilise le thème I (cellule 2 par augmentation au violoncelle et à l'alto) et conduit au point culminant de ce Mouvement: A amputé de son triolet, très accentué, dans un tempo « Très animé » et harmonisé avec d'âpres accords parfaits; toute cette 5ᵉ section exploite les thèmes A et I en les modifiant sans cesse et conduit à la Coda; « Très vif » qui commence « p » et « léger » avec C au 1ᵉʳ violon, et, après un dernier rappel de la cellule 2, se termine « ff » sur un éclatant accord de sol majeur.

(Parmi les différents points sur lesquels on peut, — sans entrer dans des explications trop « techniques » — attirer l'attention de grands élèves, il y a, dans ce 4ᵉ mouvement, quelques beaux enchaînements d'accords de 4 et 5 sons que des notes altérées rendent encore plus chatoyants mesures 5 et. 11)

⁂

L'œuvre fut créée, à la Société Nationale, par le Quatuor Ysaye auquel elle est dédiée, le 29 décembre 1893.

Les critiques furent assez diverses. Kufferath écrivit qu'il voyait là une manifestation « de la nouvelle école du pointillisme musical et de l'amorphisme universel ». Et en 1902, on pouvait encore lire « qu'il est difficile d'aller plus loin dans le vague sans tomber dans l'incohérence ».

Mais en mai 1894, après un concert où cette œuvre avait été jouée, en compagnie du Quintette de César Franck et d'une Sonate pour violoncelle et piano de Grieg, Paul Dukas, dans une remarquable étude sur Debussy, louait sans réserve. Après avoir rattaché Debussy à la lignée de ceux qui pensent que « la musique instrumentale porte en elle sa propre « fin », c'est-à-dire Mozart, Weber, Chopin et Schumann », il écrivait ceci :

« Le Quatuor de M. Debussy porte bien l'empreinte de « sa manière. Tout y est clair et nettement dessiné, mal- « gré une grande liberté de forme. L'essence mélodique de « l'œuvre est concentrée, mais d'une riche saveur. Elle « suffit à imprégner le tissu harmonique d'une poésie pénétrante et originale. L'harmonie elle-même, malgré de « grandes hardiesses, n'est jamais heurtée ni dure. M. De- « bussy se complaît particulièrement aux successions d'ac- « cords étoffés, aux dissonances sans crudité, plus harmo- « nieuses en leurs complications que les consonances mê- « mes; sa mélodie y marche comme sur un tapis somp- « tueux et savamment orné, aux couleurs étranges, d'où « seraient bannis tous les tons criards et discordants. » (Paul Dukas « Ecrits sur la Musique, p. 175.)

Après bientôt 70 ans, le Quatuor a définitivement pris la place, très grande, qu'il mérite d'occuper, aussi bien dans l'œuvre de Claude Debussy que dans l'histoire de la musique de chambre.

NOCTURNES POUR ORCHESTRE

par Michel GUIOMAR

Les trois *Nocturnes* pour orchestre, — Nuages, Fêtes, Sirènes —, ont été donnés en première audition aux concerts Lamoureux, les deux premiers le 9 décembre 1900, l'ensemble le 27 octobre 1901. Leur composition remontait aux années 1897-98 et leur édition par Fromont à 1899. Plus tard, Debussy les réorchestra pour l'édition définitive de 1914. Dans une esquisse primitive, ils avaient été prévus pour violon solo, et destinés au violoniste Ysaye, avec accompagnement des cordes seules pour Nuages; de 3 flûtes, 2 trompettes, 2 harpes pour Fêtes; de tout l'orchestre pour Sirènes.

A cette époque, Debussy, visiblement préoccupé par Pelléas, n'a rien publié depuis 1893 (*Quatuor à cordes, Proses lyriques*) quand il fait paraître, avec ces *Nocturnes*, les 3 *Chansons de Bilitis* (P. Louys) de 1898, qui seront, avec la *Suite pour le piano* (3 mouvements: Prélude, Sarabande, Toccata) 1901, les dernières œuvres avant *Pelléas*; œuvres importantes qui témoignent alors du travail secret et profond que Debussy accomplit au même moment dans *Pelléas*: élargissement de la liberté déjà acquise dans le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, libération des schémas symphoniques traditionnels et des soucis d'une thématique contraignante.

Debussy a lui-même rédigé une courte notice qui, souvent citée, doit être relue, sa concision suffisant à guider commentaires et interprétation :

« Le titre *Nocturnes* veut prendre ici un sens plus général et surtout décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle du nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales. *Nuages*, c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc.

Fêtes, c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque; c'est aussi l'épisode d'un cortège, vision éblouissante et chimérique, passant à travers la fête, se confondant en elle; mais le fonds reste, s'obstine et c'est toujours la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total.

Sirènes, c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit et passe le chant mystérieux des sirènes.

Le seul mot malheureux de ce texte serait celui d'*impressions* qui, faisant oublier celui, presque opposé de *décoratif*, a trop contribué, avec les titres empruntés au peintre Whistler, à parer ces *Nocturnes* d'un impressionnisme musical sur lequel on peut faire quelque réserve. L'auteur ayant tenu, fait rare, à expliquer son projet, il est utile de se pencher sur cette notice et de dire la commune intention des trois propos :

1. Avant même de citer l'objet, Debussy donne un *cadre*: aspect du ciel, atmosphère, mer, proposé chaque fois en suggestions stables ou dynamiques : immuable, rythme dansant, rythme innombrable.

2. Ensuite seulement l'objet: *nuages*, éclats de lumière et cortège, sirènes.

3. Ces objets ne sont pas décrits en eux-mêmes mais évoqués dans la *qualité* de leurs démarches et de leurs manières: marche lente et mélancolique; lumière brusque, vision éblouissante et chimérique; chant mystérieux.

4. La démarche est implicitement la même : approche, présence, éloignement : les nuages finissent dans l'agonie, le cortège est épisodique, les sirènes s'entendent, rient et passent.

5. On remarquera enfin que Debussy multiplie les termes impliquant l'impénétrable, l'inconnaissable, ou l'élargissement infini de sa vision : au milieu de l'immuabilité du ciel, il pose d'incertaines images crépusculaires; le cortège est chimérique, le rythme de la fête, total; le chant des sirènes est mystérieux, le rythme de la mer, innombrable.

Ces *Nocturnes*, par conséquent, ne décrivent, ni ne racontent. Ils ne sont ni musique à programme, ni écho d'un sentiment quelconque. Ils sont la traduction dynamique d'un rêve de nature conduit jusqu'à l'incantation métaphysique, et non point tableaux impressionnistes saisissant la fugacité d'un instant, mais, en accord avec le mouvement symboliste d'alors, une vision, à la fois païenne et mystique, panthéiste même, d'un mystère permanent.

Ces trois œuvres où fut parfois déplorée trop rapidement après une première audition, une absence flagrante de construction, se posent au contraire dans une intention rigoureuse : un fonds musical nocturne sur lequel des éléments brefs mais insistants viendront s'établir avec cette intransigeance des trois phases révélées par l'auteur lui-même, même si, dans *Sirènes*, ce schéma se voile dans la perfection d'une écriture fluide et enveloppante; une partie médiane étant celle d'une plus grande clarté des nuages nocturnes lumineux, du passage éclatant du cortège, du chant le plus envoûtant des sirènes. Ces Nocturnes sont donc régis, en dehors même de tout support littéraire, par un principe crépusculaire de musique souvent lourde d'incertitude, hanté d'illuminations instrumentales et thématiques plus nettes se concentrant jusqu'au cœur de chaque œuvre pour s'atténuer ensuite et se dissoudre dans une discrétion de timbres et une raréfaction mélodique progressives.

Nuages :

2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en si bémol, 3 bassons, 4 cors à pistons en Fa, Timbales, Harpe, le quatuor des cordes, contrebasses.

C'était, selon Kœchlin, le préféré de Debussy.

Une mesure *immuable* à 6/4 règne durant toute l'œuvre. La division en trois phases se révèle déjà à la lecture des trois tempi et de leurs tons principaux :

A) Modéré, en Si mineur (mes. 1-64).

B) Un peu animé, en Ré dièze min. (64-80).

C) Retour au 1er tempo, en si min. (80-102).

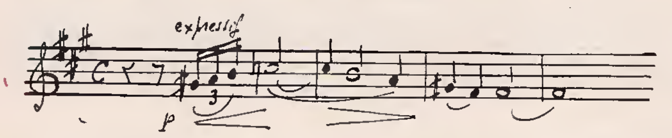
Cette division tripartite indique aussi deux autres tendances du climat : malgré la persistance (toute théorique) du mineur, un principe d'éclairement s'évade du passage Si min.-Ré dièze pour revenir à une grisaille d'agonie évoquée par Debussy. Le premier volet est une longue préparation à la demi-clarté du deuxième et à la fuite finale de cette lumière.

A. — Le cadre nocturne est un rythme épousant étroitement la mesure à 6/4 durant quatre mesures où 6 noires se répétant de la 1re à la 2e mesure, puis de la 3e à la 4e, énoncent étrangement, dans un symbolisme presque médiéval des nombres, 12 heures nocturnes et 12 diurnes, l'heure de Minuit. En même temps, une esquisse de marche harmonique descendante évoquerait ce qui précisément est en marche dans cette nuit, nuit rendue vivante par une respiration que le jeu des mouvements contraires provoque sur le resserrement des tierces entre chaque quinte. Ce

thème, énoncé par les clarinettes et deux bassons, se tait 6 mesures, avant de revenir, harmoniquement plus dense, aux cordes divisées pour ne plus quitter, sinon toujours dans son dessin mélodique, du moins par la présence allusive des noires régulières et constantes, la masse entière de l'orchestre qui se partage entre ses différents groupes la hantise qui lui est dévolue : omniprésent dans le premier volet, moins insistant dans le deuxième, il sera, aux dernières mesures de l'œuvre, simple rappel thématique dans une raréfaction dissolvante de l'immuabilité de la nuit. L'exemple suivant cite ce thème, réduit au piano, à son deuxième énoncé, aux cordes :



Quand, rarement, l'insistance de ce thème semblera devoir se dissoudre (mes. 5-10; 15-20; 31-32), de grands accords à la fois tendus et diaphanes confiés surtout à la ténuité des cordes viendront remplir le silence ou soutenir l'apparition des phénomènes musicaux qu'il faut maintenant citer : sur ce fonds, se posent, en effet, différents thèmes de lumière rare, furtive, étrange. C'est d'abord, annoncé dans sa courbe descendante dès la 3e mesure au hautbois, mais ne s'affirmant dans toute sa présence envoûtante par l'adjonction d'un triolet expressif qu'à la 5e mes. au cor anglais, un thème célèbre appelant bien des remarques :



Uniquement confié au timbre à la fois mordant et mélancolique du cor anglais, ce dessin se déroule en discontinuité totale sur l'orchestre : pour lui seul une mesure à 4/4 crée ici une dualité de rythme aggravée par des syncopes. Timbre et rythme traduisent ainsi la démarche indépendante et libre, en surimpression dirait-on, du nuage sur le ciel. Son entrée est symptomatique : le thème du fonds nocturne vient de se retirer, Debussy fait taire tout l'orchestre avant de lui imposer des sourdines. Plus tard, alors même que le soutien harmonique change, le cor anglais fait entendre sa voix dans un énoncé inchangé du triolet qui ne module jamais, ne change jamais de registre. Ainsi le thème vient chaque fois en étranger, avec une insistance qui, attendue, devient peu à peu menace insolite.

A partir du deuxième énoncé de ce thème, et sur sa dernière note, un fragment agogique plus que thème véritable apparaît aux cors et se répercute dans les cordes basses, formant contre-sujet ou reflet de part et d'autre de l'insistance des noires du fonds nocturne qui ne cessent pas :



Aux deux derniers énoncés du cor anglais, ce reflet sera autre, simple rappel de timbre du cor (mes. 46 et 50) sur deux notes conjointes et un rythme égarant de triolets.

Autre présence insolite, et lourde de signification, le thème lent, en blanches, qui monte chromatiquement aux différents bois, en un fugato qui tourne court aux mesures 33-38 ; ce thème se redit alors en diminution et vient ainsi se fondre à nouveau, après sa brève irruption, dans la lancinance des noires du grand thème principal : nuage se dissolvant dans la nuit.

B. — A la 64e mesure, préparé par une rupture à la fois mélodique et rythmique (mes. 61-63), un thème s'élève, clair, et pourtant sans violence, en discontinuité nouvelle avec ce qui précède ; sa beauté vient autant de l'inattendu très libre de son dessin mélodique n'utilisant que la gamme pantatonique, que de son instrumentation première (flûte et harpe) sonnant comme une musique exotique, presque chinoise, comme un son de jade :



Tandis que les autres voix énoncent des longues tenues, ce thème passe aux cordes, revient ensuite à son instrumentation initiale ; bref épisode lumineux avant l'ombre finale.

C. — Peuplé de silences, d'une grande ténuité instrumentale, ce passage est la fuite, que souligne le frémissement des cordes, de toutes les présences nocturnes qui s'appellent une dernière fois : le cor anglais (79e et 84e mes.) redonne son thème ; lui-même s'émiette (88-94) en délaissant le triolet ; lui répondent de leur reflet initial (mes. 82-83, 86-87, 99-100) les cors ou les hautbois, et sur un dernier rappel des noires insistantes (94) et du thème central de la « musique de jade », l'œuvre se referme sur des pizzicati et des silences.

Fêtes :

3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en Si b., 3 bassons, 4 cors à pistons en Fa, 3 trompettes à pistons en Fa, 3 trombones, tuba, 2 harpes, timbales, cymbales, tambour militaire, le quatuor des cordes, contrebasses.

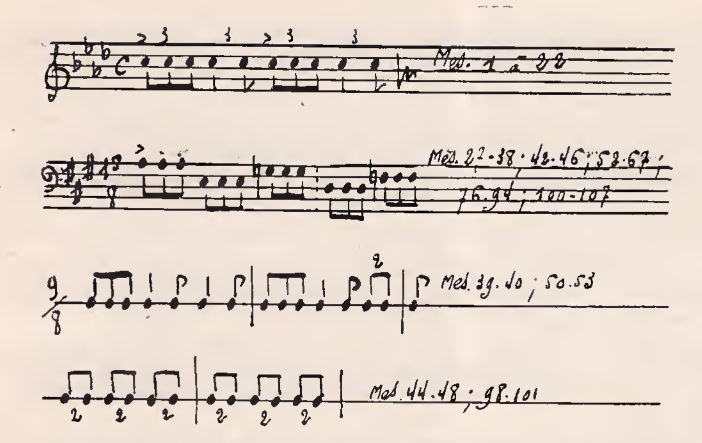
Ici encore la construction générale est lisible, malgré une instabilité plus grande des tempi et une mobilité constante des tons principaux :

A. — Animé et très rythmé à 4/4 en fa mineur, puis un peu plus animé à 5/4 puis 9/8, en La majeur.

B. — Modéré mais toujours très rythmé, à 2/4, en Ré bemol majeur.

C. — Retour au 1er tempo, à 6/8, en la mineur, puis 9/8 en La majeur, pour nous en tenir à quelques repères de tons et de mesures, au milieu d'une complexité plus grande.

A. — Un rythme impatient, primitivement confié aux cordes semble devoir gouverner toute cette première partie, mais par ses transformations successives, par les retours du schéma rythmique primitif, par l'imbrication même des diverses variantes de ce rythme, voire par la puissance passagère du rythme d'un thème mélodique venant s'ajouter à ces premiers éléments, une turbulence constante anime ce premier volet. Voici ce rythme, ses transformations principales et les moments les plus évidents de leurs présences :



L'unité qui à cause des variantes rythmiques innombrables, manquerait, est donnée par un thème mélodique principal surgissant aux bois, dès la 3ᵉ mesure :



Il est évident que, venant renforcer le rythme principal dont il imite la perpétuelle division en triolets, cette rapide courbe mélodique détruit l'impression de mesure à 4/4 indiquée et donne à l'ensemble un caractéristique mouvement à 12/8 qui n'est pas sans rappeler celui d'une gigue ; cette gigue règne ainsi au-dessus des rythmes précités jusqu'à la 55ᵉ mesure, même quand de nombreux éléments furtifs, confiés aux trompettes (6ᵉ mes.), aux bois (19-22), à tous les cuivres (23 et 24), à la harpe (26)... viennent en ébranler le déroulement.

A cette 55ᵉ mesure, le hautbois rompt cette allure de ronde rapide par un chant qui, transmis aux flûtes, à tous les bois réunis et même aux cuivres (mes. 95-98) avant de passer aux cordes (103-110) gagne ainsi tout l'orchestre et impose, au-dessus du fonds rythmique, son insistance jusqu'aux dernières mesures où le rythme massif de tout l'ensemble accède au fortissimo. Voici ce thème à son deuxième énoncé par le hautbois, montrant aussi l'ébauche de son développement ultérieur, isolé au-dessus d'une réduction pour piano mettant en évidence le fonds rythmique :

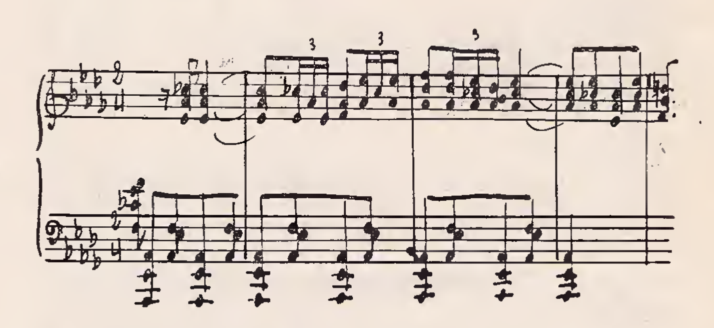


B. — Brusquement, tout l'orchestre se tait, d'un La majeur (théorique), Debussy passe à un Ré bémol (lui aussi illusoire), d'un 9/8, que hante d'ailleurs le 3/4, au 2/4, du fortissimo au plus grand pianissimo, des sonorités claires des registres riches de chaque groupe de l'orchestre à quelques sonorités sourdes de cordes et de timbales. Cette page est le passage du cortège ; c'est l'une des pages les plus célèbres de Debussy, réussie à l'aide d'une économie de moyens sonores extraordinaires. Pierre de touche des grands interprètes, voire des gravures discographiques parfaites, le crescendo qui débute ici est en effet de traduction difficile, l'irréel et le fantomatique des premières mesures devant être conservés au milieu de la puissance grandissante du thème du défilé. Il faut l'analyser avec soin.

L'assise harmonique des 12 premières mesures est une pédale double de dominante, la bémol et de *sa* quinte, mi bémol, qui crée une incertitude tonale de La bémol majeur ; cette double pédale sonne d'abord aux contrebasses en pizzicati et à la deuxième harpe, auxquels viennent s'ajouter violoncelles divisés et première harpe qui livre enfin une assise harmonique plus certaine, mais déroulante et dénoue l'incertitude dans une provisoire tonalité de Sol bémol majeur sur laquelle entrent les trompettes lointaines. L'accord lancinant qui se poursuit et se redit jusqu'à cette 12ᵉ mesure peut en effet s'interpréter comme un accord de quinte et sixte sensible (deuxième renversement de l'accord de 9ᵉ majeur sans fondamentale du ton de Sol bémol).

Le symbolisme des nombres, décelé déjà au début du premier nocturne semble se confirmer encore, car après ces 12 mesures, timbales et contrebasses poursuivent 12 autres mesures l'énoncé de la pédale simple de La bémol, et ceci en contradiction avec la puissance rythmique des cuivres qui viennent d'entrer.

Nous citons ici ce thème des trompettes, isolé au-dessus d'une réduction au piano des accords donnés par les cordes, timbales et harpes :



De cette 116ᵉ mesure où débute le crescendo à la 174ᵉ, une remarquable unité de mesure et de rythme, contrastant avec la mobilité des autres volets du Nocturne, préside aux retours de ce thème qui des trompettes passe aux bois (140-147), se partage dans un dialogue entre bois et cors (149-156), éclate enfin (157-174) dans tout l'orchestre au centre duquel un tambour militaire est venu doubler la timbale.

C. — Sans transition, le thème aux allures de gigue du premier volet réinstaure un instant le climat de la fête (174-189), mais ce n'est qu'après un pont musical où se bousculent thèmes de défilé et thèmes de fête que celle-ci se rétablit définitivement dans le rythme dansant et impatient naguère entendu à partir de la mesure 27. Il n'est guère utile d'insister sur cette brève page rappelant les structures du premier volet, si ce n'est pour remarquer encore que ce Nocturne se peuple peu à peu de silences, que l'insistance rythmique du thème se disperse de plus en plus et s'émiette d'un instrument à l'autre, tandis que de lointaines réminiscences (le thème du cortège, mes. 236 et 238-39, puis 244 et 246-47...) viennent en sourdines s'éteindre sur les derniers fragments rythmiques.

Sirènes :

3 grandes flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en La, 3 bassons, 4 cors en Fa, 3 trompettes en Fa, 2 harpes, 8 premiers soprani, 8 mezzo-soprani, le quatuor des cordes, contrebasses.

C'est le nocturne le plus dense, le plus envoûtant, le plus difficile; l'indicible y est constant, l'écriture des plus enveloppante, l'instrumentation d'une fluidité rarement atteinte, la construction de l'œuvre presque insaisissable. Avant même d'y tenter une division en trois phases que nous avons annoncée, il est utile de faire quelques remarques générales valables pour l'ensemble.

En y comprenant les voix, presque instrumentalement traitées, on peut y écouter trois plans sonores distincts et presque invariables :

1. — Un plan sonore d'écriture rapide de doubles ou de triples croches ou même de divisions irrégulières des temps, s'inscrivant en arpèges, battements rapides, traits, accords échelonnés, brisés, disloqués. C'est le domaine presque exclusif des cordes, — y compris les harpes, — les bois y intervenant très rarement (mes. 1 à 8). Cette écriture mouvante et stable à la fois, chromatique ou au contraire analysable en accords parfaits, est constante; à peine peut-on signaler de rares rémissions de cette musique fluide (mesures 48, 56-86, 121-132, 135-136, 138-146), brèves accalmies qui relancent la tension de l'œuvre.

2. — Le plan sonore central des voix féminines des sirènes; beaucoup moins mouvantes, presque hiératiques, créant parfois une illusion d'immobilité mélodique, elles procèdent volontiers par degrés conjoints, chromatiques même et leurs incessants retours semblent être autant de développements d'une cellule primitive énoncée dès la deuxième mesure :



Ces développements se feront par la mise en valeur des petites appogiatures brèves, par l'augmentation de leur durée, par de multiples broderies de la note principale. Ce plan sonore n'est pas constant; les voix parfois se taisent : premier indice d'une division possible de l'œuvre, selon ces silences.

3. — Un plan sonore dévolu aux cuivres, toujours effacés, et aux bois, souvent plus mordants : c'est un domaine des intrusions instrumentales des présences de la nuit faisant souvent thématiquement écho à la voix des sirènes, les annonçant (comme par exemple dès la première mesure où le thème est donné aux cors), les parodiant presque, les commentant, adoptant leurs rythmes et leurs courbes mélodiques.

Si les thèmes des sirènes et ceux de la nuit se répondent souvent, si l'étagement des différents registres permet aux cordes traductrices du domaine des vagues et de la mer éternelle, de hanter les timbres de ces deux autres plans sonores, les thèmes habituels à ces plans n'entrent pas dans celui des cordes; quand ils le font, c'est symptomatiquement, quand se taisent les sirènes. Un même climat étreint trois présences séparées qui ne se fondent l'une dans l'autre que de manière éphémère : la permanence agité de la Mer, la sensualité mortelle des Sirènes, les insolites menaces de la Nuit. Il est évident que ce qui éclaire seul ce climat, est le chant des Sirènes, leurs jeux, leur présence charnelle; c'est donc par les voix féminines que l'œuvre se divise très nettement :

A. — Modérément animé (1-56) à 12/8 (mes. 1 à 8) puis à 4/4 (non sans quelques passages où des triolets perpétuels recréent une impression de mesure ternaire).

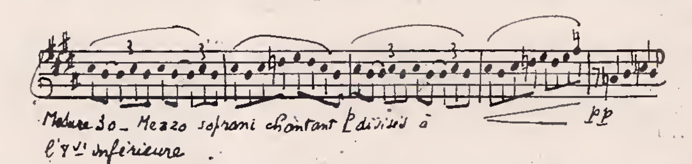
Ton principal : Si majeur (1-50) et Sol bémol majeur (50-56), ces quelques mesures constituant une transition.

B. — Un peu plus lent (56-101) à 4/4 en Sol bémol majeur.

C. — Retour progressif au 1er tempo (101-111) par une nouvelle transition en ré mineur; rétablissement du 1er tempo (111-146) dans le ton primitif de Si Majeur.

Ces troits états subtilement voilés peuvent cependant s'écouter en examinant à la fois la démarche des voix féminines et les crescendo de l'orchestre qu'elles semblent guider :

A. — C'est la montée lente d'un crescendo orchestral s'accompagnant d'une insistance grandissante des Sirènes : durant 27 mesures, elles ne font entendre que de brefs accords isolés ou successifs mais toujours fidèles au schéma appogiaturé primitif, puis, à partir de ce milieu exact, deviennent presque constamment présentes et de plus en plus lancinantes dans le développement d'une longue mélcpée :



Parallèlement, la mobilité des cordes s'exaspère et les réponses des cuivres et des bois se font plus pressantes; on ne saurait les citer toutes. Ce sont non seulement des imitations de leur voix primitive (mes. 1, 2, 4, 8, 9, 12, 13, 17, 18, aux cors; 5, 6, 10 aux bassons et au cor anglais; 22 à 25 aux hautbois, clarinettes et cor anglais réunis) mais le même parti-pris de lenteur chromatique insistante. Quand les voix abordent la longue mélopée signalée plus haut, les mêmes instruments en adoptent le rythme, les mélismes.

A la 38e mesure, une respiration haletante s'écoute aux cordes tandis que les voix des sirènes se sont tues : la Mer les reprend et semble en vivre; c'est le début d'une fièvre qui saisit toute la fin de cette première partie jusqu'à cette transition de la 50e mesure où le rapide decrescendo prépare au cœur de l'œuvre :

B. — C'est le début d'un nouveau crescendo, d'une vague nouvelle qui va se déferler en trois moments : dans une chute initiale de la sonorité, les voix des sirènes reviennent, plus languides, étalées en valeurs longues et degrés conjoints (56-76); puis elles se taisent (76-87), reviennent enfin, toujours en valeurs longues. Correspondant à cette division, l'orchestre abandonne l'écriture mouvante des cordes, arpégée et rapide, pour des formules simplement accompagnatrices, puis dans le silence des voix se déferle dans un crescendo passionné; au cœur même de l'œuvre, Debussy fait donc taire les Sirènes mais elles n'ont peut-être jamais été aussi présentes, car le crescendo qui culmine ici n'est-il pas l'envoûtement lui-même, envoûtement total qui charge d'ivresse un orchestre exaspéré ? Quand les voix reviennent, l'écriture mouvante des cordes revient également; la mer est à nouveau présente.

C. — Précédant la fin de l'œuvre, une nouvelle transition éteint encore les sonorités instrumentales tandis que les voix chantent à bouche fermée (101-111) avant de reprendre. comme dans la première partie, les longs mélismes qui vont peu à peu se fragmenter, imitées par les bois, soutenues de longues tenues des cuivres. La mer elle-même se calme, d'un calme mortel, où s'entend des fragments thématiques empruntés aux mélismes des sirènes, à d'au-

tres motifs vocaux, comme si ces sirènes parvenaient à métamorphoser le climat tout entier (mes. 120 à la fin).

***

S'il n'est guère possible, dans les limites étroites de cette analyse, de faire de nombreuses découvertes concernant l'harmonie de ces trois Nocturnes, il faut au moins en signaler l'intérêt et l'importance. Précédant de peu, nous l'avons dit, Pelléas et Mélisande, l'écriture annonce celle de cette œuvre majeure. La totale liberté qui se lit dans les enchaînements d'accords est aussi celle de la structure harmonique générale; il est évident par exemple que les tons cités plus haut comme tons principaux des différentes parties des œuvres ne sont que des références de lecture s'appuyant sur une armature à la clef et sur quelques accords caractéristiques, la constance des modulations passagères et des emprunts créant l'impression réelle de tons autres perpétuellement renouvelés.

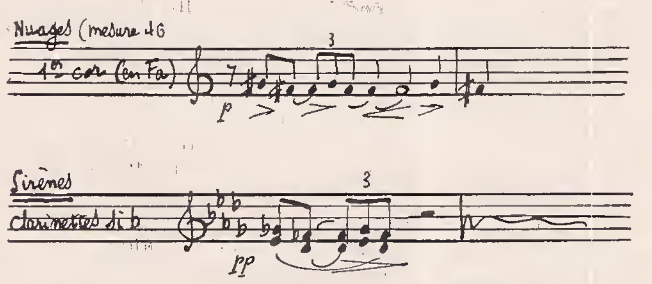
J'ai dit l'unité d'intention et de structure de ces trois œuvres qui ne devraient jamais se jouer isolément au concert. Des rappels thématiques d'un nocturne à l'autre, trop évidents pour être le fait du seul style ou des constantes inconsciences d'écriture, trahissent une volonté de réunir dans le climat d'une grande œuvre à trois mouvements qui, de part et d'autre de la turbulence de *Fêtes*, s'équilibrent dans la tension magique de *Nuages* et de *Sirènes*, les éléments du ciel, de la terre, de la mer dans une même poétique.

Ainsi le thème central de *Nuages*, ce thème de jade (mes. 64) revient, non seulement à l'extrême fin de ce nocturne, mais, à peine modifié, dans *Sirènes*, également à la harpe, à la même place, 5 mesures avant la fin, désignant d'une même qualité éphémère les nuages qui se dissolvent et les Sirènes qui s'éloignent.

La voix initiale de ces *Sirènes* qu'annoncent les cors (1re et 2e mesures) se fait entendre en sourdines aux trompettes dans les dernières mesures de *Fêtes*.

Le thème du cor anglais de *Nuages* vient à nouveau s'insinuer deux fois, à peine modifié, surtout la seconde fois, à la fin de *Sirènes* (mes. 133-34 et 137-38), d'abord au cor anglais puis à la trompette, dans une réminiscence évidente que rien du contexte ne justifierait; au contraire, lui répondant, clarinettes, harpes, voix des sirènes font entendre plusieurs fois un bref motif qui est presque exactement celui du second reflet du thème du triolet signalé dans notre analyse. On peut les comparer ici :

Maints autres rapprochements analogues pourraient être faits. On peut encore en citer deux, d'un caractère plus général :



Les pizzicati des cordes basses qui scandent le début du crescendo de *Fêtes* ne sont pas sans rappeler, dans leur effet de profondeur, ceux qui animent soudain *Nuages* (mes. 43-50); ils y impriment un même climat de mystérieuse vie sourde, qu'elle vienne du ciel ou des lointains, faisant des nuages un cortège, et du cortège un défilé d'ombres.

On remarque enfin le parti-pris de Debussy d'ouvrir les trois grandes phases de *Fêtes* et de *Sirènes* sur des pédales de dominante : successivement dans *Fêtes*, dominante et sa quarte la tonique (mes. 1, etc.); dominante et sa quinte (mes. 116-127); tonique et dominante (mes. 174...).

Dans *Sirènes*, le schéma est le même, une pédale double de dominante et de sa quinte ouvre l'œuvre (Fa dièze-do dièze). A la mesure 50, les violoncelles dessinent brièvement l'esquisse d'une basse continue s'appuyant sur la dominante (Ré bémol) et sa quinte (la bémol). Enfin, à la mesure 111, au moment exact où Debussy retrouve le tempo initial et le ton principal, le battement rapide des triples croches des cordes répètent la même double pédale (Si, Fa dièze). Ce ne sont pas là jeux de construction gratuits mais l'affirmation par Debussy de la permanence d'un cadre équivalent de l'un à l'autre nocturne, et la reprise, au début de chaque phase d'un fonds nocturne commun.

LA MER

Trois Esquisses Symphoniques (1905)

par Raymond BRYCKAERT

Professeur d'Education Musicale au Lycée Chaptal

Discographie :

Ansermet (orch. suisse) et Ravel, ma mère l'Oye, 30/33, DEC LXT 2632.

Cantelli (orch. Philarmonia) et Martyr St-Sébastien (30/33, VSM FALP 366.

Desormière (orch. tchèque) et Ravel (rapsodie), 30/33, sup. LPV 210.

Ingelbrecht (orch. Champs-Elysées), 25 cm DUC 255 C 054.

Karajan (orch. Philarmonia) et Ravel rapsodie, 30/33, COL FCX 298.

Mitropoulos (Orch. N. York) et Iberia (25 cm), PHI 06683.

Monteux (orch. Boston) et Nocturnes, 30/33, RCA 630348.

Paray (orch. Detroit) et Images/Prelude, 30/33, MER 7552.

Toscanini (orch. NBC) et Images n° 2, 30/33, RCA A 630 266.

Partition :

Partition de poche (orchestre). Durand, éditeur.

LA GENESE DE L'ŒUVRE (1903-1905)

On peut suivre les étapes de la composition de la « Mer » dans la correspondance entre Debussy et son éditeur, de 1903 à 1905, date de sa création.

Août 1903 à Bichain

« Je travaille à la « Mer », si Dieu veut être gentil avec moi, ça sera très avancé à mon retour ».

Le 12 septembre Debussy soumet à Durand les titres qu'il pensait donner aux trois esquisses symphoniques.

I. Mer belle aux îles Sanguinaires
II. Jeux de vagues
III. Le Vent fait danser la Mer

Par la suite, seule la seconde esquisse gardera son titre. La première devint : « De l'aube à midi sur la Mer », la troisième : « Dialogues du vent et de la mer ».

La prédilection de Debussy pour la mer fut grande. De son enfance, il a gardé le souvenir de ses séjours à Cannes et les voyages qu'il fit de juillet 1904 à septembre 1905 sont à destination de Jersey ou de Dieppe.

De là, il écrit en janvier 1905 :

« J'aurais voulu terminer la mer ici, mais il me reste à en parfaire l'orchestre qui est varié et tumultueux comme... la mer ».

Au début de mars, la partition était achevée et remise à l'impression.

La première audition de 1905

Depuis Pelléas, c'était la première fois qu'une œuvre importante de Debussy allait être exécutée.

Les curieux, les amis et les adversaires du compositeur se pressèrent aux Concerts Lamoureux. A la suite de sa fuite avec Mme Bardac, on s'apprêtait à juger l'homme comme l'artiste.

Louis Laloy écrivait : « de toutes parts on guettait l'artiste, prêt pour peu qu'on le surprit en faute, à lui faire chèrement payer les torts qu'on imputait à l'homme ».

Après Pelléas, Debussy allait encore surprendre.

Louis Laloy ajoute : « On ne le retrouvait plus dans les nuages ou sous les ramures d'un parc légendaire, mais au bord d'une falaise nette où il avait planté sa toile pour y fixer, dans les trois morceaux d'une composition ordonnée comme dans une symphonie classique, avec de larges plans et des lignes soutenues, sans détail et sans réticences, trois paysages évoquant la force, la splendeur, la joie et la crainte de la mer. C'était une trahison. Mais comme en changeant de sujet, et par suite de facture, il gardait son intensité d'expression et sa fraîcheur de coloris, ceux qui n'étaient pas encore parvenus à en reconnaître la vérité, continuaient à l'accuser d'obscurité et d'artifice, de telle sorte que sous les reproches de plusieurs de ses amis et les injures de ses ennemis opiniâtres, il se trouvait pris entre deux feux ».

Les opinions furent variées et donnèrent lieu à une polémique. Souvent même, les partisans de Pelléas furent décontenancés par les nouveautés de l'œuvre. Ainsi Gaston Carraud notait-il dans « La Liberté » : « Les trois pièces symphoniques... ne donnent pas toutes l'idée de la mer, mais de certains seulement de ses aspects pittoresques observés d'un peu près... Le terme d'esquisses ne s'adapte pas plus exactement à ces morceaux, dont la structure est fine, mais logique et forte, comme dans toutes les compositions de Monsieur Debussy, avec même quelque chose de plus précis, de moins développé que dans ses compositions précédentes... »

On sait la dernière phrase du critique Louis Lalo dans « Le Temps » :

« Je n'entends pas, je ne vois pas, je ne sens pas la mer ». Ce à quoi Debussy répondit :

« Vous dites, gardant votre pierre la plus lourde pour la fin, que vous ne voyez ni ne sentez la mer à travers ces trois esquisses. Voilà qui est bien gros d'affirmation et qui va nous en fixer la valeur ? J'aime la mer, je l'ai écoutée avec le respect passionné qu'on lui doit. Si j'ai mal transcrit ce qu'elle m'a dicté, cela ne nous regarde pas plus l'un que l'autre. Et vous me concéderez que toutes les oreilles ne perçoivent pas de la même façon. En somme, vous aimez et vous défendez des traditions qui n'existent plus pour moi, ou, du moins, elles n'existent qu'en représentation d'une époque où elles ne furent pas toutes aussi belles, ni aussi valables qu'on veut bien le dire et la poussière du passé n'est pas toujours respectable ».

Les partisans de Debussy vantèrent les rythmes spontanés et jaillissants, la couleur fugitive des idées musicales. Il a d'ailleurs paru depuis une abondante littérature sur l' « impressionnisme » du compositeur.

Le 19 janvier 1908 les Concerts Colonne reprirent l'ouvrage sous la direction de l'auteur et cette fois les critiques s'adressèrent au musicien et au chef d'orchestre.

Orchestration

a) *bois* : 2 flûtes - 1 petite flûte
2 hautbois - 1 cor anglais
2 clarinettes en Si bémol
2 clarinettes en la
3 bassons.

b) *cuivres :* 4 cors
3 trompettes
2 cornets à pistons
3 trombones
1 tuba

c) *percussion :* 3 timbales
cymbales - grosse caisse
tam-tam
glockenspiel - triangle

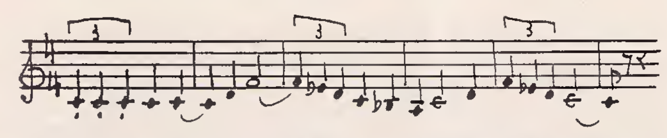
d) *cordes :* 2 harpes
quintette à cordes

ANALYSE

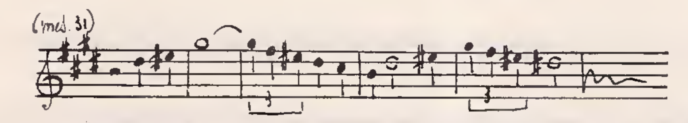
I - de l'aube à midi sur la mer

Ce premier volet dans « rythme très modéré et très souple » débute par une introduction en si mineur de trente mesures.

A la mesure 9 la trompette en sourdine fait entendre un thème important.



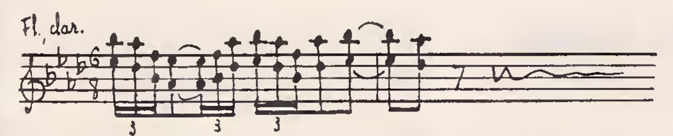
Ce thème se retrouve dans la troisième esquisse où il apparaît à la trompette (mes. 31) amputé de ses premières notes.



Il sera d'ailleurs très souvent utilisé au cours de la troisième esquisse, soit sous la forme ci-dessus, soit sous une forme abrégée à la basse (*voir analyse de la 3e esquisse*).

Il apparaît dès maintenant que l'œuvre obéit à une construction solide et réfléchie alors que Jean Chantavoine écrivait: « ces esquisses avec le scintillement de leurs détails, ont trop souvent l'éclat bizarre, amusant, mais superficiel et incohérent du kaleïdoscope ».

Le tempo s'accélère peu à peu pour arriver au « Modéré sans lenteur » (dans un rythme très souple), où les bois exposent un thème en Ré bémol (mes. 33) qui se présente



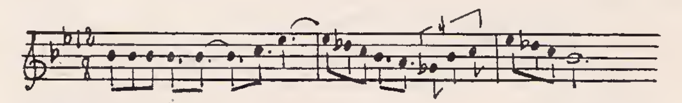
de nouveau plus loin (mes. 68 - mes. 72). Ponctuée de roulements de timbales cette seconde section s'achève à la mesure 85.

Une troisième section s'ouvre; l'armature change et le mouvement devient plus rythmé. Un thème nouveau est exposé en Mi bémol par les violoncelles divisés.



Ce thème s'amplifie. Il réapparaît (mes. 99) et se dissocie: le rythme croche-croche pointée-double croche constituant un élément de continuité alors que la syncope triple croche-croche doublement pointée-blanche apparaît aux mesures 106, 108, 109.

L'idée exposée dans l'Introduction se fait entendre à nouveau (mes. 113) et se superpose aux fragments des thèmes déjà cités.



Une transition confiée au cor anglais (de la mes. 123 à la mes. 132) amène la conclusion.

Dans celle-ci, se présentent sous une forme raccourcie le thème de l'Introduction (mes. 133), celui de la 2e section (mes. 136), celui de la 3e, réduit à un élément de rythme (mes. 136, 137, 138, 139).

En résumé, cette première esquisse présente deux sections centrales encadrées par une introduction et une conclusion qui en condense les éléments.

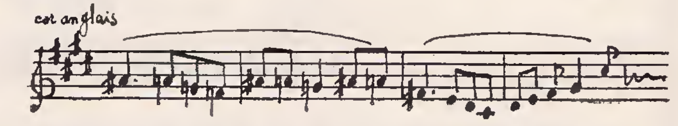
II - Jeux de vagues

Cet allegro (dans un rythme très souple) débute par une introduction sur des trémolos de cordes, où la flûte, le hautbois et le cor anglais dialoguent.

L'introduction amène le thème principal en Mi Majeur aux violons,



puis une seconde mélodie est exposée par le cor anglais (mes. 62).



Cette mélodie réapparaît sur une pédale de Do (mes. 106) dans son intégralité. Le souvenir de l'introduction se retrouve (mes. 92) dans la couleur de timbre confié aux bois, d'abord au hautbois puis au hautbois et à la clarinette (mes. 116).

Outre les deux thèmes cités, les rythmes en triolets de double-croches utilisés dès l'introduction apparaissent en filigrane dans tout le mouvement et lui assurent ainsi une sorte d'impulsion rythmique continue.

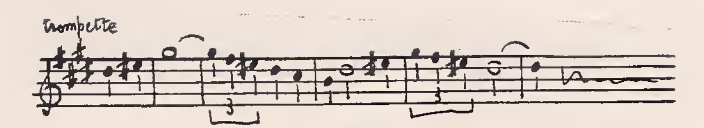
La reprise du premier thème se fait à la mesure 163 et conduit à la conclusion.

Ce mouvement se présente donc globalement sur une forme ABA; B thème du cor anglais encadré par A thème des violons. Au delà de cette symétrie une introduction dont les ébauches de phrases confiées aux bois et surtout l'élément rythmique, s'inscrivent en fond de toute l'esquisse. Enfin celle-ci se termine par une conclusion.

III - Dialogue du vent et de la mer :

(Animé et tumultueux).

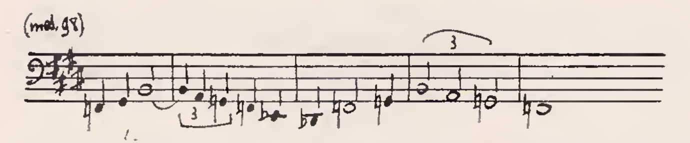
Avant l'exposition de l'idée principale, le thème I de la première esquisse se fait entendre deux fois à la trompette avec sourdine (mes. 31, mes. 38).



Mais la montée s'arrête net. Dès la mesure 56, l'idée nouvelle apparaît : C'est le thème principal de ce final exposé au hautbois que l'on peut assimiler au refrain d'un rondo.



Le premier couplet débute à la mesure 92. Il expose le premier thème de la première esquisse (mes. 98, 104, 110, 115) et rappelle par son rythme croche-croche pointée-double croche la troisième section de la même esquisse.



Un rappel de la conclusion de la première esquisse apparaît à la mesure 133.

Le 2e refrain apparaît (mes. 159) répété trois fois marqué par la régularité du rythme (mes. 171, mes. 195).

Le second couplet se présente sur un élément de rythme staccato des trompettes (mes. 211).

De nouveau le thème I de la première esquisse revient trois fois (mes. 216, mes. 225, mes. 234).

Le troisième refrain est exposé (mes. 245) et amène une conclusion ou apparaît le thème I de la première esquisse, sous une forme raccourcie (mes. 272) et plus tard modifié dans son rythme et traité à la basse (mes. 278).



Le mouvement se termine par une sorte de strette avec ses thèmes en raccourci ou l'élan dynamique est remarquable. Cette progression est marquée encore par l'utilisation d'un rythme iambique (double croche-croche pointée) partout présent. Mais cette originalité n'est pas propre à cette esquisse, elle existe déjà dans le thème exposé aux violoncelles divisés de la première esquisse en marquant l'unité de l'œuvre.

IBERIA

par René KOPFF

Partition :

Durand, Paris (format de poche) 7723.

Discographie :

Ducretet (25/33, 255 C 084) - Mercury (30/33, 50101) - Philips (25/33, 06683) - Vega (30/33, C 30 A 186) - RCA (30/33, A 630266).

Généralités :

Dans le rapport officiel critiquant les envois de Rome de Debussy, les membres de l'Institut mirent l'imprudent compositeur en garde contre cet « impressionnisme vague, qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans l'œuvre d'art ». Notre Claude national eut vite fait de démentir de la manière la plus éclatante cette assertion ; et c'est quand il s'emparait de sujets vagues, imprécis, éternellement mouvants et toujours changeants qu'il a produit ses plus brillants chefs-d'œuvre. Ne citons pour témoins que le « Prélude à l'après-midi d'un faune », les « Nocturnes » et « la Mer ».

Après cette dernière œuvre qui date de 1903-1905, les partitions symphoniques suivantes semblent déclenchées par des impressions moins fortes. Debussy n'avait-il plus le même enthousiasme au travail ? Certains critiques croient qu'elles n'auraient pas dépassé le stade d'ébauches si Debussy n'avait pas peiné sous la pression de son éditeur. La composition des trois « Images » pour orchestre se traîne effectivement en longueur pendant six ans, de 1906 à 1912. Et encore, l'une des trois devait être mise au point par André Caplet (Gigues). Debussy ne se plaignait-il pas de ce « coutumier métier qui est si ennuyeux » et de ce « travail de mandarin » pour lequel il ne se sentait pas fait du tout. Est-ce aussi cette même lassitude du génie créateur vieillissant qui le fait s'appuyer sur la routine d'un métier qui a fait ses preuves autant que sur des éléments tirés du folklore de divers pays ?

En effet, dans les trois « Images » pour orchestre, Debussy rend hommage à trois peuples divers. « Gigues » s'inspire de vieilles danses anglaises. Les« Rondes de Printemps » sont fondées sur la chanson « Nous n'irons plus au bois » que Debussy avait déjà utilisée dans les « Jardins sous la pluie » et dans une de ses premières mélodies. « Ibéria » enfin s'inspire du feu séduisant des rythmes tantôt mélancoliques, tantôt passionnément mouvementés des danses populaires espagnoles. Parmi ces trois œuvres de second souffle « Iberia » nous semble pourtant contredire les précédentes critiques. Cette œuvre d'une fraîcheur exceptionnelle et d'une inspiration franchement personnelle était en effet la première achevée des trois « Images » et fut exécutée pour la première fois aux Concerts Colonne en 1910.

Debussy n'est pas le premier musicien français à avoir subi le charme envoûtant de l'Espagne. « Carmen » de Bizet, « Espana » de Chabrier, la « Symphonie Espagnole » de Lalo sont autant d'incursion de la musique française dans la péninsule ibérique, sans énumérer les nombreuses œuvres dans lesquelles un Maurice Ravel se sentait l'âme authentiquement espagnole.

Debussy aimait l'Espagne. Il est vrai qu'il n'était jamais allé au-delà du poste frontière de Saint-Sébastien. Mais il connaissait la musique populaire espagnole par ces vieilles cantilènes mauresques et andalouses qu'il avait entendues avec intérêt lors de l'Exposition de 1889. Au concert il avait été sensible aussi à la trépidante « Espana » de Chabrier. Et il jouait avec plaisir au piano les pièces d'Albéniz qui le fascinaient et qui portaient le titre même qu'il allait choisir pour les siennes. Il n'en finit pas de louer l'art de son confrère espagnol : « C'est comme les sons assombris d'une guitare qui se plaint dans la nuit... Une foule incessamment changeante passe, jetant des éclats de rires, scandés par les sonnailles des tambours de basque. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées ; les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images... Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est de quelqu'un qui en a bu, entendu jusqu'à les faire passer dans sa propre musique et sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation... »

Debussy avait-il conscience que ces phrases pouvaient aussi bien commenter sa propre œuvre ? C'est en effet une partition luxuriante, toute gonflée de rythmes et de mélodies caractéristiques. Le coloris orchestral étinceiant souligne cet hommage à l'Espagne par un large emploi de timbres particuliers. L'orchestre, qui comporte déjà en dehors du quatuor à cordes la gamme complète des bois et des cuivres, des plus aigus aux plus graves, est enrichi encore par l'emploi de deux harpes, du célesta, du xylophone, des cloches et d'une percussion importante où nous relevons particulièrement le tambour de basque et les castagnettes.

ANALYSE DE L'ŒUVRE.

En écoutant les trois mouvements de cette œuvre on a parfois l'impression que Debussy avait en tête un programme beaucoup plus détaillé que les trois titres qu'il nous donne. De nombreuses pages de la partition semblent en effet évoquer des faits précis que le musicien a voulu



caractériser. C'est comme un film aux images multiples et fugitives qui tantôt se fondent les unes dans les autres, tantôt se succèdent avec une rapidité étourdissante.

1. « Par les routes et par les sentiers ».

Dans l'allegro fougueux du premier mouvement l'auteur évoque l'allégresse estivale des aspects les plus divers du paysage espagnol et de la vie populaire, telles que ces images se présenteraient à un voyageur parcourant le pays par ses routes et par ses sentiers. Il suffit d'un rythme de « Sévillana » lancé par les castagnettes et le tambour de basque pour planter le décor avec une précision géographique sans ambiguité. De petites touches rythmiques et mélodiques se cristallisent peu à peu en un thème plus consistant (1), d'une sensualité tour à tour nerveuse et bondissante, puis triste et languissante. Ce thème, on l'entend une première fois « élégant et bien rythmé » à la clarinette (p. 2), puis au hautbois (p. 4), au cor anglais renforcé par l'alto (p. 6) auxquels répond la petite flûte (p. 6). Un court crescendo molto le ramène à la clarinette (p. 9) dans une orchestration sembable au début. On dénote donc dès cette introduction un souci d'équilibre par la symétrie de la classique construction ternaire. Cette même symétrie nous allons la retrouver constamment dans l'ensemble comme dans le détail. En effet, une deuxième phrase semble commencer (p. 10) avec un thème expressif (2) un peu mélancolique des clarinettes et des bassons auxquels répondent le cor anglais et les cordes. Dans un « crescendo molto » ce thème est encore repris par les bois et les cors. Et voici que le premier thème reparaît en toute force aux cordes et aux flûtes (p. 15), puis, dans un orchestre apaisé, au cor anglais et aux bassons (p. 17), pour revenir ensuite à deux reprises (p. 20 et 21) dans le registre grave des clarinettes.

Mais plus nous approfondissons la lecture de la partition et plus nous nous laissons subjuguer à l'audition par le chatoîment instrumental et rythmique, plus nous constatons l'inutilité d'une analyse thématique plus poussée. Il est vain en effet de vouloir relever tous ces petits éléments mélodiques secondaires qui se greffent sur nos thèmes principaux, autant que de vouloir débrouiller ce savant enchevêtrement polyrythmique (p. 24 à 27 par exemple) dont la résultante seule compte à l'audition. L'analyse de la première partie a montré nettement la solidité architecturale de cette œuvre dans laquelle la fermeté linéaire de la trame mélodique soutient l'irisation des touches orchestrales typiquement debussystes.

Les impressions de ce voyage sont fugitives, changeantes. La partie centrale de ce premier mouvement débute par une fanfare bien rythmée (3) des cors et semble annoncer un défilé. Les uns après les autres tous les instruments de l'orchestre s'emparent de ce thème nerveux: une vraie fête populaire.

Sur un trémolo des cymbales et des cordes, le hautbois d'abord (p. 39-40), les flûtes ensuite (p. 41) annoncent le retour du thème initial à toute la famille des bois (p. 45) après une introduction rythmique semblable à celle du début. Une fois de plus nous remarquons la rigueur constructive de Debussy. Puis, peu à peu, l'orchestration s'amenuise et semble se perdre comme en un lointain souvenir.

2. « Les parfums de la nuit ».

C'est cette indicible douceur des nuits dans les jardins d'Espagne, tantôt légère comme un souffle d'air, tantôt lourde comme le parfum des fleurs et l'arôme puissant des herbes sauvages, qu'exhale la mélancolie à la fois triste et souriante de ce deuxième mouvement. La souplesse d'un rythme lent et rêveur d' « Habanera » encadre les différents thèmes dont le premier (4), exposé par le hautbois, est repris par le cor anglais. Relevons au passage le chromatisme des bois, les glissandi des cordes (p. 56-57), la mouvante amplitude des cordes graves, puis de toutes les cordes divisées (p. 59-61), la mélancolique nostalgie des cors (p. 64), la légèreté éthérée de la harpe et du célesta (p. 64-65) le rubato « expressif et passionné » des violons (p. 67) et puis, imprévu, ce retour du thème principal du premier mouvement (p. 72) aux flûtes, cordes et trompettes en sourdines. Toute cette musique est ordonnée suivant une succession de souffles qui expirent et renaissent sans cesse dans une continuité d'invention étonnante. Une intense animation s'empare pour un moment de tout l'orchestre, puis se calme progressivement. Au thème des cordes divisées succède un autre, « expressif et appuyé dans la douceur », aux cors. Puis une douce rumeur des timbales se mêle au mystère de cette nuit parfumée qui touche à sa fin. Quelques lointains sons de cloches en effet annoncent le matin.

3. « Le matin d'un jour de fête ».

Le deuxième mouvement s'enchaîne immédiatement à ce troisième aux contours plus vigoureux. On entend « un rythme de marche lointaine, alerte et joyeuse » qui s'anime peu à peu. Des éléments mélodiques fusent de tous les côtés de l'orchestre. C'est comme une gaîté contagieuse qui s'empare de tout le monde. Un premier thème (5) se dégage pizzicato aux violons (p. 83). Les trombones et les cors chantent solennellement un choral souligné par le gai carillon des cloches (p. 84). La trompette entonne une fanfare joyeuse à laquelle répondent d'autres groupes d'instruments. Tout semble frémir d'impatience quand subitement aux violons pizzicato retentit un dynamique accompagnement de guitare (p. 88). En effet, pour atteindre plus de vérité dans cette imitation, Debussy indique dans sa partition: « le violon sous le bras ». Le thème qui suit cette introduction imitative est, lui aussi, exécuté de cette manière (6). Castagnettes et tambours de basque sont de la fête. Une clarinette gouaille gaîment « en exagérant les accents » (p. 91). Un rubato « expressif et un peu moqueur » associe les hauteurs des flûtes à la gravité des bassons (p. 93), ce qui provoque la joie dans toute la famille des bois (p. 94). « Libre et fantasque », un violon solo (p. 97) relance l'entrain après un moment de répit et incite le hautbois, puis le cor anglais à l'imiter (p. 99). Ce solo, qui présente quelque parenté avec le thème mélancolique du premier mouvement, gagne rapidement en agitation passionnée et déclenche bientôt, après une nouvelle phrase rythmée « quasi guitara », une étourdissante bacchanale finale. C'est la fête populaire qui bat son plein.

Dans l'ensemble des trois « Images » pour orchestre « Ibéria » constitue un ample triptyque indépendant, digne de figurer à côté des « Nocturnes » et de « la Mer ». Un large souffle de poésie émane de cette œuvre qui est certainement une des plus complètes et des plus expressives de l'impressionnisme musical.

LA MUSIQUE DE CHAMBRE DE CLAUDE DEBUSSY

par D. MACHUEL
Professeur d'Education musicale au Lycée Montaigne

Les œuvres de musique de chambre de Claude Debussy se placent au début et à la fin de la carrière de l'illustre compositeur; elles sont peu nombreuses mais appartiennent toutes aux chefs-d'œuvre caractéristiques du style et de l'esthétique du maître.

Encore élève du Conservatoire où il vient d'obtenir le Prix d'accompagnement (juillet 1880), Debussy passe l'été auprès de Mme de Meck; c'est au cours de ces vacances qu'il compose sa première œuvre de musique de chambre : Un Trio en sol mineur pour piano, violon et violoncelle qui, d'après Mme de Meck, aurait été achevé le 29 septembre 1880. « Je suis désolée de ne pouvoir vous l'envoyer pour le soumettre à votre jugement, écrit-elle à Tchaïkowsky, ce jeune homme nous quitte sous peu, aussi n'aurait-il pas le temps de le copier ». Ce trio est resté inédit; nous nous contenterons d'en noter la dédicace : « Beaucoup de notes accompagnées de beaucoup d'amitiés. Offert par l'auteur à son professeur M. Emile Durand. Achille Debussy ». Dans ce Trio, il y a trois mouvements : Andantino con moto, Intermezzo, Finale appassionato.

En dehors de ce Trio qui doit être considéré comme une œuvre de jeunesse, Debussy n'écrivit, pour des formations de musique de chambre, que le Quatuor à cordes de 1893 et les trois Sonates de 1915-1917.

Le Quatuor à cordes a été achevé en février 1893 et la première audition eut lieu le 29 décembre 1893, à la Société Nationale, qui s'était spécialisée dans la présentation des œuvres des musiciens nouveaux; les interprètes étaient les membres du Quatuor Ysaye : Ysaye et Crickboom, violonistes, Van Hout, altiste, Joseph Jacob, violoncelliste. Nous n'insisterons pas sur l'œuvre elle-même puisqu'une analyse détaillée figure dans le présent numéro, mais nous mettrons l'accent sur les réactions qui suivirent les premières auditions. La surprise fut grande parmi le public où se trouvaient réunis, outre les spécialistes, plutôt sensibles à la beauté formelle et au sens du développement musical, de nombreux amateurs, fervents quartettistes qui ne pouvaient que rapprocher l'œuvre des grands chefs-d'œuvre du genre tels que les Quatuors de Beethoven. Si les critiques s'abstinrent pour la plupart ce n'est pas toujours par désaccord mais parce qu'ils étaient animés d'un puissant sentiment d'incertitude; beaucoup d'entre eux ne savaient ce qu'il fallait en penser. Il faut reconnaître que ce Quatuor à cordes auquel Debussy parvient à donner des sonorités orchestrales de flûte, de cor, de trompette ou de guitare, est une nouveauté complète dans l'histoire de la forme. Parmi les comptes rendus qui parurent après la première exécution, deux furent favorables à l'œuvre, malgré les quelques réticences du second. Jean-Guy Ropartz écrivit dans le *Guide Musical* du 7 janvier 1894 : « Œuvre très intéressante où domine l'influence de la jeune Russie; poésie des thèmes, sonorités rares, les deux premiers mouvements particulièrement remarquables ». Le critique Willy (l'Ouvreuse du Cirque d'Eté) qui s'était fait le porte-parole de la musique nouvelle, devait manifester une légère déception : « Quatuor déroutant, plein d'originalité et de charme (Scherzo aux pizzicati délicieux, Finale un peu brusque) mais difficile en diable et dont j'avoue n'avoir pas goûté beaucoup le milieu de l'andante ». C'est seulement après la seconde audition, donnée en 1894 par le Quatuor Garnieri, que Paul Dukas écrivit dans la Revue Hebdomadaire le commentaire suivant, remarquable par sa pertinence et son caractère judicieux : « Le Quatuor de M. Debussy porte bien l'empreinte de sa manière. Tout y est clair et nettement dessiné, malgré une grande liberté de forme. L'essence mélodique de l'œuvre est concentrée, mais d'une riche saveur. Elle suffit à imprégner le tissu harmonique d'une poésie pénétrante et originale. L'harmonie elle-même, malgré de grandes hardiesses, n'est jamais heurtée ni dure. M. Debussy se complaît particulièrement aux successions d'accords étoffés, aux dissonances sans crudité, plus harmonieuses en leur complication que les consonances mêmes : sa mélodie y marche comme sur un tapis somptueux et savamment orné, aux couleurs étranges d'où seraient bannis tous les tons criards et discordants. Un thème unique sert de base à tous les morceaux de l'œuvre ». Au contraire, Ernest Chausson n'approuvait pas entièrement toutes ces nouveautés, et cela attristait Debussy qui, dans une lettre, lui promet d'écrire un second quatuor qui serait pour lui; mais ce projet ne devait pas aboutir. Pendant l'été de 1894, il est question d'une Sonate piano et violon, mais aussitôt commencée, cette œuvre est abandonnée.

⁂

Le second groupe d'œuvres de musique de chambre ne sera entrepris que beaucoup plus tard, en 1915. Le début de la guerre de 1914 avait profondément bouleversé Debussy au point de l'empêcher pratiquement de composer; au cours de l'année 1915, il retrouve peu à peu son inspiration musicale et c'est alors qu'il songe de nouveau à la musique de chambre, peut-être simplement pour écrire une musique dont l'esprit soit vraiment français; peut-être Debussy a-t-il également pensé aux Sonates à plusieurs instruments des musiciens du XVIIIe siècle. Seules les trois premières sur les six primitivement prévues seront réalisées; elles sont respectivement pour piano et violoncelle, flûte, alto et harpe, violon et piano; d'après une indication portée au bas du manuscrit de la troisième, la suivante devait être pour hautbois, cor et clavecin. Ces trois Sonates sont signées : « Claude Debussy, musicien français ».

⁂

La première Sonate est écrite pour piano et violoncelle; elle fut composée à la fin du mois de juillet et dans les premiers jours du mois d'août 1915, assez rapidement, sans doute sans effort, et Debussy se complimentait lui-même en disant qu'il en aimait « les proportions et la forme presque classiques, dans le bon sens du mot ». Debussy voulait lui donner un titre évoquant un personnage de la Comédie italienne : « Pierrot fâché avec la lune ». L'œuvre comporte trois mouvements, construits, mais dans un esprit très libre; le violoncelle y tient le rôle principal et Debussy donne ce conseil d'interprétation sur le manuscrit : « que le pianiste n'oublie jamais qu'il ne faut pas lutter contre le violoncelle, mais l'accompagner ». Le premier morceau, Prologue, est lent, à 4 temps, avec d'incessantes variations de tempo qui donnent finalement à l'ensemble une allure assez fiévreuse. Le second, intitulé Sérénade (Modérément animé, fantasque et léger) débute par une série de pizzicati du violoncelle qui évoquent la gui-

tare; le sentiment y est tour à tour humoristique, burlesque, ironique; les rythmes sont changeants. Le Finale s'enchaîne à la Sérénade; il est animé et d'un rythme nerveux; la virtuosité du violoncelle est étincelante, le sentiment joyeux et plein d'entrain.

⁂

La seconde Sonate vit le jour quelques semaines après la première, en septembre-octobre 1915, et fut également écrite rapidement. Elle attendit le 9 mars 1917 pour être exécutée pour la première fois par le flûtiste Manouvrier, l'altiste Jarecki et le harpiste Pierre Jamet, au cours d'un concert donné au profit de l'Aide affectueuse aux musiciens. Dans une première esquisse, Debussy avait songé au hautbois, mais il le remplaça par l'alto, et il faut avouer que l'association des trois sonorités est particulièrement heureuse; plusieurs compositeurs ont par la suite utilisé une semblable association. Debussy semble avoir écrit cette sonate dans une période heureuse de cette année; il écrit à un ami : « Mes dernières nuits avaient été charmantes, j'avais achevé l'esquisse de la sonate pour flûte, alto et harpe, toute la vie actuelle était bien loin ! Les périodes harmonieuses se déroulaient oublieuses des tumultes proches; enfin c'était si beau que je dois presque m'en excuser ». L'œuvre comporte également trois mouvements : Pastorale, Interlude et Finale. Tout y est tendresse, mélancolie et rêve; les mélodies sont très sinueuses, les harmonies colorées et audacieuses; l'ensemble est très émouvant et représente l'une des pages les plus pures et les plus merveilleusement inspirées de l'œuvre de Debussy. Certains éléments thématiques se retrouvent dans les trois mouvements. Debussy lui-même écrivait à propos de cette sonate : « C'est affreusement mélancolique et je ne sais si l'on doit en rire ou en pleurer. Peut-être les deux ? »

Au contraire des deux autres, la Sonate pour violon et piano fut élaborée plus lentement et difficilement; Debussy avoue lui-même l'avoir écrite pour s'en débarrasser car il est « talonné par son cher éditeur ». Grâce aux lettres qu'il écrit à Robert Godet ou à son éditeur Durand, on suit pas à pas la composition lente et pénible, au cours de l'hiver 1916-1917, des trois mouvements de l'œuvre. C'est peut-être la moins parfaite et la moins réussie des trois sonates, mais elle est malgré tout très belle et trouve sa place dans la lignée des grands chefs-d'œuvre. La première audition eut lieu le 5 mai 1917, à la Salle Gaveau; l'auteur était au piano malgré sa faiblesse physique, et Gaston Poulet jouait la partie de violon; au cours du concert, la cantatrice Rose Féart chanta les Chanson de Bilitis, les Ballades de François Villon, et dut répéter trois fois le Noël des enfants qui n'ont plus de maison. Ce concert qui revêtit l'aspect d'un triomphe devait être le dernier concert parisien de Debussy. Les trois mouvements de cette Sonate s'intitulent : Allegro vivo, Interlude et Finale. Les thèmes du premier morceau sont plus nostalgiques et s'opposent au caractère ironique et joyeux de ceux des deux autres; les idées sont concises, certaines formules harmoniques entraînent vers la polytonalité et l'on retrouve les recherches de sonorités, la variété des couleurs instrumentales chères à Debussy. Il y a dans cette œuvre comme dans les précédentes tous les caractères de finesse, de distinction et de goût qui sont la marque de l'esprit français.

Claude Debussy, malgré les attaques incessantes de sa maladie et les souffrances qui en découlaient, projetait, outre la quatrième Sonate (hautbois, cor, clavecin), toute une série d'œuvres qui devaient renouveler en la retrouvant la forme des concerts de chambre à plusieurs instruments chers aux musiciens du XVIII[e] siècle. La mort en décida autrement.

ŒUVRES DE CLAUDE DEBUSSY

I. MUSIQUE VOCALE.

1. Mélodies :

L'Archet (Ch. Cros) et Fleur des Eaux (M. Bouchor), sans date, fragments inédits. — Nuit d'Etoiles (Th. de Banville), 1876. — Beau Soir (P. Bourget), Fleur de Blés (A. Girod), 1878. — Caprice, 1880. — Rondel Chinois, 1880-1881. — Pierrot (Th. de Banville), 1880-1882. — Aimons-nous (Th. de Banville), La Fille aux cheveux de lin, Eglogue (Leconte de Lisle) (duo pour soprano et ténor), 1880-1884. — Rondeau (A. de Musset), Flots, Palmes, Sables, 1882. — Fêtes Galantes (P. Verlaine) : Pantomime, En Sourdine, Mandoline, Clair de Lune, Fantoches, 1881-1882. — Coquetterie posthume (Th. Gauthier), 31 mars 1883. — Chanson espagnole (duo pour deux voix égales), sans date. — Romance (P. Bourget), sept 1883. — Musique (P. Bourget), sans date. — Paysage sentimental (P. Bourget), nov. 1883. — Romance (musique pour éventail) (P. Bourget), janvier 1884. — La Romance d'Ariel et Regret (P. Bourget), février 1884. — Apparition (S. Mallarmé), 8 fév. 1884. — Ariettes oubliées (P. Verlaine) : C'est l'extase, Il pleure dans mon cœur, L'ombre des arbres, Chevaux de bois, Green, Spleen, mars 1887-1888. — Cinq poèmes de Ch. Baudelaire : Le Balcon, janvier 1888; Harmonie du soir, janvier 1889; le Jet d'eau, mars 1889; Recueillement, sans date (deux versions); la Mort des Amants, décembre 1887. — La Belle au Bois Dormant (Hyspa), juillet 1890. — Les Angelus (G. Le Roy), Dans le Jardin (P. Gravollet), 1891. — Deux Romances (P. Bourget) : Romance, les Cloches, juin 1891. — Trois mélodies (P. Verlaine) : La Mer est plus belle; Le son du cor s'affilge; L'échelonnement des haies, décembre 1891. — Fêtes Galantes, I (P. Verlaine) : En sourdine, Clair de Lune, Fantoches, 1891. — Proses Lyriques : De Rêve...; De Grève,,,,; De Fleurs..., juin 1893; De Soir..., juillet 1893. — Trois Chansons de Bilitis (P. Louys) : La Flûte de Pan, La Chevelure, Le Tombeau des Naïades, mars 1892. — Fêtes Galantes, II (P. Verlaine) : Les Ingénus, Le Faune, Colloque sentimental, 1904. — Trois Chansons de France : Rondel (Ch. d'Orléans), La Grotte (Tristan L'Hermitte), Rondel (Ch. d'Orléans), 1904. — Le Promenoir des deux Amants (Tristan L'Hermitte): Auprès de cette grotte sombre..., Crois mon conseil, chère Climène..., Je tremble en voyant ton visage..., 1910. — Trois Ballades de François Villon : Ballade de Villon à s'amye, Ballade que fait Villon à la requeste de sa mère pour prier Notre Dame, Ballade des Femmes de Paris, mai 1910. — Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé: Soupir, Placet futile, Eventail, été 1913. — Noël des enfants qui n'ont plus de maison, décembre 1915.

2. Ensembles vocaux :

Printemps (comte de Ségur) (voix de femmes et orchestre), 1882. — Invocation (Lamartine) (quatre voix d'hommes et orchestre), 1883. — Le Printemps (Jules Barbier) (chœur à quatre voix), 1884. — Zuleïma (ode symphonique, livret de Georges Boyer), 1886. — Trois Chansons de Charles d'Orléans (à quatre voix : mixtes sans accompagnement) : Dieu ! qu'il la fait bon regarder, avril 1898; Quand j'ai ouy le tambourin, 1908; Yver, vous n'estes qu'un vilain, avril 1898.

3. Cantates :

Daniel (fragments), sans date, peut-être 1882. — Le Gladiateur (Emile Moreau), 1883. — L'Enfant Prodigue (E. Guinand) (première version), 1884. — La Damoiselle Elue (Dante Gabriel Rossetti) (voix de femme solo, chœur et orchestre), 1887-1888. — L'Enfant Prodigue (deuxième version), 1906-1907. — Ode à la France, 1916-1917.

II. MUSIQUE INSTRUMENTALE.

1. Piano à deux mains :

Danse bohémienne, Andante, 1880. — Fugue, sans date, peut-être 1884. — Deux Arabesques, 1888. — Rêverie, Ballade, Danse, Valse Romantique, Nocturne, Suite Bergamasque : Prélude, Menuet, Clair de Lune, Passepied, 1890. — Mazurka, 1891. — Images, trois pièces inédites, hiver 1894. — Pour le Piano : Prélude, Sarabande, Toccata, 1896. — Estampes : Pagodes, La Soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie, juillet 1903. — D'un Cahier d'Esquisses, 1903. — Masques, 1904. — L'Isle joyeuse, juillet 1904. — Images, 1re série : Reflets dans l'Eau, Hommage à Rameau, Mouvement pour piano, 1905. — Images, 2e série : Cloches à travers les Feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or, 1907. — Children's Corner : Doctor Gradus ad Parnassum, Jimbo's Lullaby, Serenade for the Doll, Snow is dancing, The Little Shepherd, Golliwog's cakewalk, 1906-1908. — Hommage à Haydn, 1909. — La plus que lente (valse), 1910. — Douze Préludes, 1er Livre : Danseuses de Delphes, 7 déc. 1909, Voiles, 12 déc. 1909, Le Vent dans la Plaine, 11 déc. 1909, Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, 1er janvier 1910; Les Collines d'Anacapri, 26 décembre 1909, Des Pas sur la Neige, 27 déc. 1909, Ce qu'a vu le vent d'Ouest, sans date, La Fille aux cheveux de lin, 15-16 janvier 1910, La Sérénade interrompue, sans date, La Cathédrale engloutie, sans date, La Danse de Puck, 4 fév. 1910, Minstrels, 5 janvier 1910. — Douze Préludes, 2e Livre (1910-1913) : Brouillards, Feuilles mortes, La puerta del vino, Les Fées sont d'exquises danseuses, Bruyères, General Lavine eccentric, La Terrasse des audiences au clair de lune, Ondine, Hommage à S. Pickwick esq. P.P. M.P.C., Canope, Les Tierces alternées, Feux d'artifice. — La Boîte à Joujoux, 1913. — Berceuse héroïque, 1914. — Douze Etudes pour Piano : Livre I : Pour les « cinq doigts », d'après M. Czerny, Pour les tierces, Pour les quartes, Pour les sixtes, Pour les octaves, Pour les huit doigts. Livre II : Pour les degrés chromatiques, Pour les agréments, Pour les notes répétées, Pour les sonorités opposées, Pour les arpèges composés, Pour les accords, 27 septembre 1915. — Le Petit Nègre, publié en 1934.

2. Piano à quatre mains :

Petite Suite : En Bateau, Cortège, Menuet, Ballet, 1889. — Marche écossaise, 1891. — Lindaraja (deux pianos, quatre mains), avril 1901. — Six Epigraphes antiques : Pour invoquer Pan, Dieu du vent d'été, Pour un tombeau sans nom, Pour que la nuit soit propice, Pour la danseuse aux crotales, Pour l'Egyptienne, Pour remercier la pluie au matin, 1914. — Caprices en Blanc et Noir (deux pianos), été 1915.

3. Piano et orchestre :

Fantaisie, octobre 1889-avril 1890.

4. Instruments divers :

Rapsodie pour orchestre et saxophone alto en mi bémol, 1903. — Danses pour harpe chromatique avec accompagnement d'instruments à cordes: Danse sacrée, Danse profane, 1904. — Première Rapsodie pour orchestre avec clarinette principale en si bémol, Petite pièce à déchiffrer (clarinette), 1911.

III. MUSIQUE DE CHAMBRE.

Premier Trio en sol (piano, violon, violoncelle), septembre 1880. — Quatuor à cordes, 1893. — Sonate pour violoncelle et piano, fin juillet-août 1915. — Sonate pour flûte, alto et harpe, septembre-octobre 1915. — Sonate pour violon et piano, hiver 1916-1917.

IV. MUSIQUE SYMPHONIQUE.

Symphonie en si mineur (n'existe qu'à l'état de piano quatre mains), sans date. — Le Triomphe de Bacchus (divertissement pour orchestre), Intermezzo, 1882. — Première Suite d'orchestre : Fête, Ballet, Rêve, Bacchanale, sans date (1884 ?). — Printemps (suite symphonique pour orchestre et chœurs, première version), février 1887. — Prélude à l'Après-Midi d'un Faune, 1892-septembre 1894. — Les Nocturnes (triptyque symphonique pour orchestre et chœurs : Nuages, Fêtes, Sirènes), 1898-1899. — La Mer, trois esquisses symphoniques : De l'aube à midi sur la mer, Jeux de vagues, Dialogue du vent et de la mer, dimanche 5 mars 1905, à 6 heures du soir. — Marche écossaise (version orchestre), 1908. — La plus que lente (version orchestre), 1911. — Images, 3e série : Gigue, 4 janvier 1909-10 octobre 1912, Ibéria (Par les rues et par les chemins, Les parfums de la nuit, Le matin d'un jour de fête), 25 décembre 1908, Rondes de Printemps, 1908. — Printemps (version orchestre seul), 1913. — Berceuse héroïque (version orchestre), 1915.

V. MUSIQUE DE BALLET.

Khamma, 1912. Jeux, août-septembre 1912. — La Boîte à Joujoux (version orchestre), 1913.

VI. MUSIQUE DRAMATIQUE.

1. Drames Lyriques :

Diane au Bois (Th. de Banville) (fragment), sans date (1880-1886 ?). — Rodrigue et Chimène (fragments), 1890-1892. — Pelléas et Mélisande, 1892-1902. — Le Diable dans le Beffroi (esquisse, fragment), 25 août 1903

2. Musique de scène :

Berceuse pour la Tragédie de la Mort (René Peter), avril 1899. — Le Roi Lear : Fanfare, Sommeil de Lear, 1904-1906; il existe un autographe daté de juillet 1908 : Prélude du Roi Lear. — Le Martyre de Saint Sébastien (Gabriel d'Annunzio), 1911. — Syrinx pour flûte seule (pour la Psyché de G. Mourey), 1913.

COMMUNIQUÉ

On nous annonce que Mme Christiane BILLAUD, élève de Magda TAGLIAFERRO, et 1er Prix du Concours International « Magda Tagliaferro » 1960, vient d'obtenir le 6e Prix (1re des Français) au Concours International Tchaïkowsky à Moscou.

Mlle Evelyn URSAT a obtenu le Prix des Compositeurs Moscovites. Elle est également élève de Magda Tagliaferro.

DISCOGRAPHIE

ARABESQUE N° 1 (Jacqueline Eymar) (avec : **La Cathédrale engloutie, Jardins sous la pluie, Minstrels, Les Collines d'Anacapri, Golliwogg's Cake-Walk, Clair de Lune, L'Isle Joyeuse**)
25/33 - C.D.M. - LD S 8169

ARABESQUES (Werner Haas) (avec : **Etudes, Livres 1 et 2, La Plus que lente**) 30/33 - Fontana - 698512 CL

BALLADE (Werner Haas) (avec : **Clair de Lune, Reflets dans l'eau, Estampes, Rêverie, Danse, Masques, Nocturne**)
30/33 - Fontana - 698504 C

LA CATHEDRALE ENGLOUTIE, PRELUDES 1er LIVRE, N° 10 (Jacqueline Eymar) (avec : **Arabesque I, Jardins sous la pluie, Minstrels, Les Collines d'Anacapri, Golliwogg's Cake-Walk, Clair de lune, L'Isle joyeuse**) 25/33 - C.D.M. - LD S 8169

LA CATHEDRALE ENGLOUTIE, PRELUDES, LIVRE I INTEGRAL (Noël Lee)
30/33 - VALOIS - MB 413

CLAIR DE LUNE (G. Cziffra) 30/33 - V.S.M. - FALP 30200

CLAIR DE LUNE « SUITE BERGAMASQUE » (Werner Haas) (avec : **Reflets dans l'eau, Estampes, Rêverie, Danse, Ballade, Masques, Nocturne**)
30/33 - Fontana - 698504 C

CLAIR DE LUNE (SUITE BERGAMASQUE N° 3) (Jacq. Eymar) (avec : **La Cathédrale engloutie, Arabesque, Jardins sous la pluie, Minstrels, Les Collines d'Anacapri, Golliwogg's Cake-Walk, L'Isle joyeuse**) 25/33 - C.D.M. - LD S 8169

LES COLLINES D'ANACAPRI (Jacq. Eymar) (avec : **La Cathédrale engloutie, Arabesque, Jardins sous la pluie, Minstrels, Golliwogg's Cake-Walk, Clair de Lune, L'Isle joyeuse**)
25/33 - C.D.M. - LD S 8169

LA DAMOISELLE ELUE (Œuvre symphonique, vol. I) (Orch. R.T.F., Inghelbrecht) (avec : **Noël des enfants qui n'ont plus de maison, L'Enfant prodigue**) Gd Prix Ch. Cros 1962
30/33 - Ducretet - 320 C 151

DANSE (L'Œuvre symphonique intégral de Debussy) (Orch. de l'Opéra, chœurs R.T.F., M. Rosenthal) (avec : **Nocturnes, Sarabande, Jeux** (C 30 A 294), **Invocation, Danse, Images 1, 2 et 3** (C 30 A 295), **Salut printemps, La Mer, Marche Ecossaise** (C 30 A 296)
30/33 - VEGA - Coffret VAL 17

DANSE (Tarentelle styrienne) (Werner Haas) (avec : **Clair de Lune, Reflets dans l'eau, Estampes, Rêverie, Ballade, Masques, Nocturne**)
30/33 - Fontana - 698504 C

DANSES POUR HARPE (danse sacrée, danse profane) (harpe : Pierre Jamet, orch. à cordes : Sté Mus. de chambre de Paris, P. Capdevielle) (avec : **Sonate fl. alto et harpe**; Ravel : **Introduction et Allegro**) 25/33 - Ducretet - 270 C 096

DANSE POUR HARPE et ORCHESTRE (Orch. Lamoureux, I. Markévitch) (avec : **La Mer**; Roussel : **Bacchus et Ariane**)
30/33 - Deutsche G - 618594

ESTAMPES (Pagodes, Soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie) (Werner Haas) (avec: **Clair de lune, Reflets dans l'eau, Rêverie, Danse, Ballade, Masques, Nocturne**) 30/33 - Fontana - 698504 C

ESTAMPES (Pagodes, Soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie) (Noël Lee) (avec : **Pour le piano, Images 1 et 2**)
30/33 - Valois - MB 5

ETUDES, LIVRES 1 et 2 (Werner Haas) (avec : **Deux Arabesques, La Plus que lente**) 30/33 - Fontana - 698512 CL

L'ENFANT PRODIGUE (Œuvre Symphonique, vol. 1) (Orch. R.T.F., Inghelbrecht) (avec : **Damoiselle élue, Noël des enfants**)
30/33 - Ducretet - 320 C 151

GOLLIWOGG'S CAKE WALK (Children's Corner, n° 6) (J. Eymar) (avec: **La Cathédrale engloutie, Arabesque I, Jardins sous la pluie, Minstrels, Les Collines d'Anacapri, Clair de lune, L'Isle joyeuse**)
25/33 - C.D.M. - LD S 8169

LA GROTTE, POUR FLUTE SEULE (Aurèle Nicolet) (avec : **Syrinx, Mandoline, Trois Ballades Fr. Villon** et Ravel : **Chansons Madécasses, 5 Mél. Pop. grecques, Don Quichotte**)
30/33 - Deut. Gram. - 618615

IBERIA (Images pour orch. n° 2) (Orch. Symph. Detroit, P. Paray) (avec: **La Mer, Prél. Après-Midi**) 30/33 - Mercury - 50101

IBERIA (Images pour och. n° 2) (Orch. Th. Chps Elys., Inghelbrecht)
25/33 - Decca - LW 5283

IBERIA (Images pour orch. n° 2) (Orch. Chicago, Fritz Reiner) (avec : Ravel : **Valses nobles et sentimentales**)
30/33 - R C A - 630504

IBERIA (Images pour orch. n° 2) (Orch. New York, Mitroupolos) (avec: **La Mer**) 25/33 - Philips - 06683

IMAGES (Orch. Detroit, P. Paray) (avec: **La Mer**)
30/33 - Mercury - 7552

IMAGES n° **2** (Orch. NBC, Toscanini) (avec : **La Mer**)
30/33 - R C A - A 630266

IMAGES (L'Œuvre symph. intégral) (Orch. Opéra, Chœurs R.T.F., M. Rosenthal) (avec : **Prél. Après-Midi d'un faune, Nocturnes, Sarabande, Jeux** (C 30 A 294); **Invocation, Danses, Images 1, 2 et 3** (C 30 A 295); **Salut printemps, La Mer, Marche écossaise** (C 30 A 296) 30/33 - Vega - cof. VAL 17

IMAGES POUR ORCHESTRE (Orch. RTF, Inghelbrecht) (avec : **Prélude à l'Après-midi d'un faune**) 30/33 - Ducretet - 320 C 152

IMAGES I (Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement) (Noël Lee) (avec : **Pour le Piano, Estampes, Images 2**)
30/33 - Valois - MB 5

IMAGES II (Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or) (Noël Lee) (avec : **Pour le piano, Estampes, Images I**) 30/33 - Valois - MB 5

INVOCATION (L'Œuvre symph. intégral) (Orch. Opéra, chœurs RTF, Rosenthal) (avec : **Prélude Après-midi, Nocturnes, Sarabande, Jeux, Danse, Images 1, 2 et 3, Salut printemps, La Mer, Marche écossaise**) 30/33 - Vega - Cof. VAL 17

L'ISLE JOYEUSE (Jacq. Eymar) (avec : **Arabesque, Jardins, Minstrels, Collines, Golliwogg's, Clair de lune**)
25/33 - C.D.M. - LD S 8169

L'ISLE JOYEUSE (Al. de Vries) (avec : Bach, Beethoven, Chopin, Prokofiev, Scriabine, de Falla) 30/33 - Vega - C 30 S 113

JARDINS SOUS LA PLUIE (Estampes n° 3) (J. Eymar) (avec : **Arabesque, La Cathédrale engloutie, Minstrels, Collines d'Anacapri, Golliwogg's Cake Walk, Clair de lune, l'Isle joyeuse**)
25/33 - C.D.M. - LD S 8169

JEUX (L'Œuvre symph. intégral) (Orch. Opéra, chœurs RTF, M. Rosenthal) (avec : **Nocturnes, Sarabande, Invocation, Danse, Images 1, 2 et 3, Salut printemps, La Mer, Marche écossaise**)
30/33 - Vega - Cof. VAL 17

JEUX (Orch. Suisse rom., E. Ansermet) (avec : Dukas : **La Péri**)
30/33 - Decca - LXT 5454

MANDOLINE, POUR FLUTE SEULE (Aurèle Nicolet) (avec : **La Grotte, Ballades Fr. Villon**; Ravel : **Chansons madécasses, Mél. Pop. grecques, Don Quichotte**) 30/33 - Deutsche - 618615

MARCHE ECOSSAISE (Orch. Opéra, chœurs RTF, M. Rosenthal) (avec : **Prél. Après-midi, Nocturnes, Sarabande, Jeux, Invocation, Danse, Images, Salut printemps, La Mer**) 30/33 - Vega - Cof. VAL 17

LE MARTYR DE SAINT SEBASTIEN (Orch. Philharmonia, Cantelli) (avec : **La Mer**) 30/33 - V.S.M. - FALP 366

LE MARTYR DE SAINT SEBASTIEN (Orch. Nat., Chœurs RTF, Ingelbrecht) (Gd Prix Ch. Cros) 30/33 - Ducretet - 320 C 155

LE MARTYR DE SAINT SEBASTIEN (Orch. Detroit, Chœurs Conserv. New England, Ch. Münch) 30/33 - R.C.A. - LM 2030

LE MARTYR DE SAINT SEBASTIEN (Orch. RTF, Cluytens) 30/33 - Columbia - FCX 338-40

MASQUES (Werner Haas) (avec : **Clair de lune, Reflets dans l'eau, Estampes, Rêverie, Danse, Ballade, Nocturne**) 30/33 - Fontana - 698504 C

LA MER (Orch. Symph. Detroit, P. Paray) (avec: **Prél. Après-midi, Iberia**) 30/33 - Mercury - 50101

LA MER (Orch. Opéra, M. Rosenthal) (avec: **Nocturnes, Sarabande, Jeux, Invocation, etc.**) 30/33 - Vega - Cof. VAL 17

LA MER (Orch. Lamoureux, I. Markévitch) (avec : **Danses,** Roussel : **Bacchus et Ariane**) 30/33 - Deutsche - 618594

LA MER (Orch. Boston, Ch. Münch) (avec : Ibert : **Escales**) 30/33 - R.C.A. - 630446

LA MER (Orch. St-Louis, Vl. Golschmann) (avec: Ravel : **La Valse, Valses nobles et sentim.**) 30/33 - Philips - L 01313 L

LA MER (Orch. Chps Elyseés, Inghelbrecht) 25/33 - Ducretet - 255 C 054

LA MER (Orch. Suisse rom., Ansermet) (avec: Ravel: **Ma Mère l'Oye**) 30/33 - Decca - LXT 2632

LA MER (Orch. Philarmonia, Cantelli) (avec: **Martyr**) 30/33 - V.S.M. - FALP 366

LA MER (Orch. tchèque, Désormière) (avec: Ravel: **Rapsodie**) 30/33 - Supraphon - LPV 210

LA MER (Orch. Philarmonia, Karajan) (avec: Ravel: **Rapsodie**) 30/33 - Columbia - FCX 298

LA MER (Orch. New York, Mitropoulos) (avec: **Iberia**) 25/33 - Philips - 06683

LA MER (Orch. Boston, Monteux) (avec: **Nocturnes**) 30/33 - R.C.A. - 630348

LA MER (Orch. Detroit, P. Paray) (avec: **Images**) 30/33 - Mercury - 7552

LA MER (Orch. NBC, Toscanini) (avec: **Images 2**) 30/33 - R.C.A. - A 630266

LA MER (Orch. RTF, Inghelbrecht) (avec: **Nocturnes**) 30/33 - Ducretet - 320 C 153

MINSTRELS (Préludes, 1er Livre, n° 12) (J. Eymar) (avec: **Cathédrale, Arabesque, Jardins, Collines, Golliwogg's, Clair de lune, Isle joyeuse**) 25/33 - C.D.M. - LD S 8169

MINSTRELS (Préludes, 1er Livre intégral) (Noël Lee) 30/33 - Valois MB 413

NOEL DES ENFANTS QUI N'ONT PLUS DE MAISON (Orch. RTF, Inghelbrecht) (avec: **Damoiselle élue, Enfant prodigue**) (Grand Prix Ch. Cros) 30/33 - Ducretet - 320 C 151

NOCTURNE (Werner Haas) (avec: **Clair de lune, Reflets dans l'eau, Estampes, Rêverie, Danse, Ballade, Masques**) 30/33 - Fontana - 698504 C

NOCTURNES (Orch. RTF, Inghelbrecht) (avec: **La Mer**) (Grand Prix Ch. Cros) 30/33 - Ducretet - 320 C 153

NOCTURNES (Orch. Opéra, M. Rosenthal) (avec: **Prélude Après-midi, Sarabande, Jeux, Invocation, Danse, Images, Salut printemps, La Mer, Marche écossaise**) 30/33 - Vega - Cof. VAL 17

NOCTURNES (Orch. Suisse rom., Ansermet) 25/33 - Decca - LW 5283

NOCTURNES (Orch. Boston, Monteux) (avec: **La Mer**) 30/33 - R.C.A. - 630348

NOCTURNES (Orch. Sté Concerts, J. Fournet) (avec: **Prélude** et **Tarentelle styrienne,** Ravel) 30/33 - Philips - G 03016

NOCTURNES (Orch. Concertgebouw, Beinum) 30/33 - Philips - Stéréo AY 835001

NOCTURNES (Orch. Suisse rom., Ansermet) (avec: Ravel: **Ma Mère l'Oye**) 30/33 - Decca - Stéréo SXL 2062

NOCTURNES (Orch. Opéra, M. Rosenthal) (avec : **Ibéria** et **Prélude Après-midi d'un faune**) 30/33 - Vega - C 30 A 186

LA PLUS QUE LENTE (Werner Haas) (avec : **Etudes, Arabesque**) 30/33 - Fontana - 698512 CL

POUR LE PIANO (**Prélude, Sarabande, Toccata**) (Noël Lee) (avec : **Estampes, Images**) 30/33 - Valois - MB 5

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE (Orch. Sté Concerts, C. Silvestri) (avec : Ravel : **Boléro**; Saint-Saëns : **Danse macabre**; P. Dukas : **Apprenti sorcier**) 30/33 - V.S.M. - FALP 538

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE (Orch. Berlin, Lehmann) 17/45 - Deutsche - 30311

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE (Orch. Detroit, P. Paray) (avec : **La Mer, Iberia**) 30/33 - Mercury - 50101

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE (Orch. Opéra, M. Roesnthal) (avec : **Nocturnes, Sarabande, Jeux, Invocation, Danse, Images, Salut printemps, La Mer, Marche écossaise**) 30/33 - Vega - Cof. VAL 17

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE (Orch. RTF, Inghelbrecht) (avec : **Images**) (Gd Prix Ch. Cros) 30/33 - Ducretet - 320 C 152

PRELUDES, Livre I (Noël Lee) 30/33 - Valois - MB 413

QUATUOR SOL M., OP. 10 (Quatuor Hongrois) (avec : Ravel) 30/33 - Columbia - FCX 781

QUATUOR SOL M., OP. 10 (Quatuor Lœwenguth) 30/33 - Deutsche - 18312

QUATUOR SOL M., OP. 10 (Quatuor Vlach) 30/33 - Supraphon - SUA 10063

QUATUOR SOL M., OP. 10 (Quatuor Parrenin) 30/33 - Pacific - LDPF 48

REFLETS DANS L'EAU (**Images**, livre I) (Werner Haas) 30/33 - Fontana - 698504 C

REVERIE (**Images**, livre I) (Werner Haas) 30/33 - Fontana - 698504 C

1re RHAPSODIE POUR CLARINETTE (J. Lancelot, R. Veyron-Lacroix) (avec **Syrinx**; Roussel : **Aria 2, Accueil des Muses, Joueurs de flûte; Andante et Scherzo**) 25/33 - B.A.M. - BAM LD 034

SALUT PRINTEMPS (Orch. Opéra, M. Rosenthal) (avec : **Prélude Après-Midi, Nocturnes, Sarabande, Jeux, Invocation, Danse, Images, La Mer, Marche écossaise**) 30/33 - Vega - Cof. VAL 17

SARABANDE (Orch. Opéra, M. Rosenthal) (avec : **Prélude Après-Midi, Nocturnes, Jeux, Invocation, Danse, Images, La Mer, Marche écossaise**) 30/33 - Vega - Cof. VAL 17

SONATE VIOLON PIANO SOL M. (Michèle Auclair, J. Bonneau) (avec : Ravel : **Sonate**) 25/33 - Discophiles - 525122

SONATE VIOLON PIANO SOL M. (A. Grumiaux, R. Castagnone) (avec : Lekeu : **Sonate**) 30/33 - Philips - A 00348

SONATE VIOLON PIANO SOL M. (G. et J. Neveu) (avec : Chausson, Ravel) 30/33 - V.S.M. - FJLP 5037

SONATE VIOLON PIANO SOL M. (Isaac Stern, Al. Zakin) (avec : C. Franck : **Sonate**) (Gd Prix Nal 60-61) 30/33 - Fontana - 699058 CL

SONATE VIOLON PIANO SOL M. (M. Cl. Theuveny, Fr. Theuveny) (avec : **Sonate violoncelle**) 20/33 - Ducretet - LLA 1033

SONATE VIOLON PIANO SOL M. (Ch Ferras, P. Barbizet) (avec : Fauré : **Sonate 2**) 30/33 - Decca - FAT 133138

SONATE VIOLONCELLE PIANO (A. Lévy, G. Joy) (avec : **Sonate violon**) 20/33 - Ducretet - LLA 1033

SONATE VIOLONCELLE PIANO (G. et M. Fallot) (avec : Honegger : **Sonate**; Kodaly : **Sonate**) 30/33 - Vega - C 30 A 310

SONATE FLUTE, ALTO ET HARPE (J.P. Rampal, P. Pasquier, Od. Ledentu) (avec : **Danses**; Ravel : **Intr. et Allegro**) 25/33 - Ducretet - 270 C 096

SYRINX POUR FLUTE SEULE (J.P. Rampal) (avec : **1re Rhapsodie** et Roussel) 25/33 - B.A.M. - LD 034

SYRINX POUR FLUTE SEULE (S. Gazzelloni) (avec : J. Ibert : **Pièce**; Honegger : **Danse de la chèvre**; Varèse : **Densité 21,5**) 17/33 - Vega - C 37 S 173

SYRINX POUR FLUTE SEULE (Aurèle Nicolet) (avec : **La Grotte, Mandoline, Trois ballades**; Ravel : **Chansons madécasses, Mél. pop. grecques, Don Quichotte**) 30/33 - Deutsche - 618615

TROIS BALLADES DE Fr. VILLON (Fischer Dieskau)) (avec : **Syrinx, La Grotte, Mandoline**; Ravel) 30/33 - Deutsche - 618615

TROIS BALLADES DE Fr. VILLON (C. Maurane) (avec : Ravel : **Don Quichotte, Shéhérazade**; Britten : **Illuminations**) 30/33 - Philips - 641112 AXL

THE CHILDREN'S CORNER (W. Gieseking) (avec : Schumann : **Scènes d'enfants**) 25/33 - Columbia - FC 1025

HOMMAGE A CL. DEBUSSY
en sa ville natale de St-Germain-en-Laye

Le 8 juin, 21 h. 30, au Pavillon Henri IV : Soirée de gala; récital du pianiste *Louis BACKX* : œuvres de DEBUSSY.

Le 15 juin, 20 h. 45, Salles des Arts : « Hommage à Claude de France » par l'*Orchestre de chambre Pasdeloup*, dir. *Merle-Portalès* (COUPERIN, RAMEAU, DEBUSSY).

Le 19 juin, 20 h. 45, Salle du Régent : Hommage du Conservatoire Municipal à DEBUSSY, avec la participation de *Dominique Geoffroy, Irène Bonneau, J.-B. Fayant, J. Bernot, J.-P. Perrault, Olivier Alain, Pierre Vozlinsky, R. Hurault, Th. Fedon-Levesque, Y. Cretel*, les Chorales *Jacques Gommier* et *P. Saint-Jorre* et les *Chœurs de la Classe de Chant.*

BIBLIOGRAPHIE

A BOSCHOT : **Portraits de musiciens** (1947)

Maurice BOUCHET : **Claude Debussy** (1930)

Noël BOYER : **Trois musiciens français : Gounod, Massenet, Debussy** (1946)

A BRUNEAU : **Musiques de Russie et musiciens de France** (1903)

CAILLARD et BERIYS : **Le cas Debussy** (1900)

CHANTAVOINE : **De Couperin à Debussy** (1921)

D. CHENNEVIERE : **Claude Debussy et son œuvre** (sans date)

Werner DANCKERT : **Claude Debussy** (Berlin 1950)

H BORGEAUD : **Correspondance de Debussy 1893-1904, recueillie et anotée**

GODET et AUBRY : **Lettres à deux amis : 78 lettres inédites** (1942)

DURAND : **Lettres de Cl. Debussy à son éditeur** (Paris 1927)

René DUMESNIL : **Portrait des musiciens français** (Paris 1938)

Manuel de FALLA : **Escritos sobre musica y musicos, Debussy, Wagner, el cante hondo** (Buenos Ayres 1950)

G. FERCHAULT : **Claude Debussy musicien français (avec catalogue des œuvres)** (Paris 1948)

Germaine et E.D. INGELBRECHT : **Debussy (Les Musiciens célèbres)** (Genève 1946)

V. JANKELEVITCH : **Debussy et le Mystère. Neuchâtel 1849. (Etre et penser - Cahiers de Philosophie)**

R. JARDILLIER : **Cl. Debussy** (Dijon 1921)

Ch. KŒCHLIN : **Debussy (Les Musiciens célèbres)** (Paris 1941)

L. LALOY : **Debussy** (Paris 1944) **(catalogue chronologique des œuvres)**

ROLLO H. MYERS : **Debussy** (New York, sans date)

Henri MONDOR : **Histoire d'un faune** (Paris 1948) (pp. 270-276)

Rodolfo PAOLI : **Debussy** (Florence 1951)

René PETER : **Cl. Debussy** (5ᵉ éd. Paris 1931). Ed. augmentée de plusieurs chapitres et de lettres inédites. (Paris 1952)

Heinrich STROBEL : **Cl Debussy** (Paris 1951)

André SUARES : **Debussy** (Paris 1949)

J. TIERSOT : **Un demi-siècle de musique française** (Paris 1918)

Léon VALLAS : **Claude Debussy** (Paris 1944)
Claude Debussy et son temps (Paris 1932)
Claude Debussy (1862-1918) (Paris 1926)
Les idées de Cl. Debussy, musicien français (1927)

J. G. AUBRY : **La musique française aujourd'hui (Baudelaire-Verlaine)**

Pierre MEYLAN : **Les écrivans et la musique. Etudes de musique et de littérature comparée. Baudelaire et Debussy, etc.** (1938)

Georges FAVRE : **Musiciens français modernes** (1940)

P. LANDORMY : **La musique française de Franck à Debussy** (Paris 1943)

Françoise GERVAIS : **Etude parallèle des langages harmoniques de Fauré et de Debussy** (1951) (deux volumes ronéographiés)

Guy TOSI : **Corresponrance entre Debussy et d'Annunzio** (Paris 1948)

Julia D'ALMENDRA : **Les modes grégoriens dans l'œuvre de Debussy** (Paris 1950)

J. G. AUBRY : **Debussy (avec bibliographie)** (Paris 1922)

Maurice EMMANUEL : **Pelléas et Mélisande. Etude historique et critique** (1926)

J. MARNOLD : **Musique d'autrefois et d'aujourd'hui** (Paris, sans date)

J. VAN ACKERE : **Pelléas et Mélisande** (Paris 1952)

V. SEROFF : **Claude Debussy** (traduit de l'anglais) (Paris 1957) (1)

Yvonne TIENOT et O. d'ESTRADE-GUERRA : **Debussy** (1961)

DEBUSSY Cl. : **Monsieur croche antidilettante** (Paris 1921)
Correspondance inédite de Chausson et Debussy (Revue Musicale, 1ᵉʳ décembre 1920)
Lettres à Monsieur Vasnier (publiées par Henri Prunières) (Revue Musicale, 1ᵉʳ mai 1926)
Correspondance de Cl. Debussy et P. J. Toulet (Ed. Le Divan, Paris 1929)
Lettres inédites de Cl. Debussy à Eugène Ysaye (Les Annales politiques et littéraires, 25 août 1933)
Lettres à Emile Baron (Francis Ambrière. Revue Musicale, janvier 1934)
L'enfance de Pelléas (Lettres de Cl. Debussy à André Messager présentées par Jean-André Messager, Paris 1938)
Lettres à deux amis, Robert Godet et G. J. Aubry (Paris 1942)
Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louys (Borgeaud et Aubry, Paris 1945)
Lettres inédites de Cl. Debussy à André Caplet (publiées par Mme de Tinan, Paris 1957)
Lettres de Cl. Debussy à sa femme Emma (publiées par Mme de Tinan, Paris 1957)
Préface à l'édition des œuvres complètes de Chopin (Durand, 1915) (2)

(1) Voir Précis de Musicologie par J. Chailley. Presses Universitaires de France.

(2) Voir Bibliographie complète par Y. Tiénot et O. d'Estrade-Guerra. Debussy, pp. 252-4. Ed. Henry Lemoine.

YVONNE TIENOT

Collection "POUR MIEUX CONNAITRE"

C'est pour mieux connaître la vie des grands musiciens, les traits les plus saillants de leur caractère, les moments les plus décisifs de leur carrière, les circonstances dans lesquelles leurs œuvres ont été conçues, les luttes qu'ils ont menées pour l'épanouissement de leur art, que cette collection *Pour mieux connaître* a été créée.

Aux amateurs comme aux professionnels, aux élèves comme aux professeurs, elle rappelle des notions essentielles et apporte des éléments nouveaux et particulièrement importants grâce :

à des tableaux chronologiques donnant des références complètes et précises sur la tonalité des œuvres — date, genre, titre en langue originale et en français, auteurs des textes (pour la musique vocale), classement, etc.;

à des notes marginales;

à des notes biographiques concernant les noms propres cités au cours de l'ouvrage.

J. HAYDN .... 3,00 N.F. **F. HÆNDEL** .... 3,00 N.F.

... On ne saurait trop recommander à tous les professeurs cette nouvelle collection de petits livres biographiques intitulée « Pour mieux connaître ». Les deux premières plaquettes consacrées à Hændel et à Haydn représentent ce qu'on a fait de mieux, de plus précis, de plus clair et aussi de plus complet dans ce genre de publication à l'usage des élèves musiciens. La lecture en est si agréable qu'à aucun moment on n'a l'impression d'avoir dans les mains un livre d'école. Et cependant l'essentiel y est dit avec l'apport de quelques détails qui visent toujours à donner une indication importante. Félicitons sincèrement Yvonne Tiénot, l'auteur de ces ouvrages modèles et combien utiles pour les jeunes étudiants...

Eric Sarnette. (Musique et Radio).

F. SCHUBERT .... 5,40 N.F.

... On a signalé déjà lors de leur publication les monographies consacrées par le même auteur à Haydn et à Hændel. On retrouve dans celle-ci les mêmes qualités de clarté et de concision : rien d'inutile dans ce petit volume, mais tout l'essentiel, et aussi un tableau complet et fort explicite indiquant toutes les références désirables, qui fait de cet opuscule un instrument de travail indispensable.

René Dumesnil. (Le Mercure de France).

J.-S. BACH .... 7,00 N.F.

... Jusqu'à présent, aucun auteur n'avait présenté une étude anecdotique claire, documentée, résumée en une soixantaine de pages couronnées par un tableau chronologique des œuvres du maître comprenant la liste intégrale de ses cantates et de leur source biblique. Yvonne Tiénot vient de faire ce travail de Romain; elle comble ainsi une lacune et mérite la reconnaissance de tous les admirateurs du célèbre « Cantor »... N'importe quel professeur ou étudiant trouvera là en peu d'instants, le renseignement qui lui fait défaut. De plus la lecture attrayante de cette brochure la désigne tout particulièrement pour l'enseignement dans les lycées, collèges, écoles normales ou conservatoires...

W. L. Landowsky. (Le Parisien Libéré).

H. BERLIOZ .... 8,80 N.F.

L'on a beau connaître son Boschot, l'on s'y laisse prendre, et le style de l'auteur à la mesure du sujet vous fait courir inlassablement toutes les étapes émouvantes de cette tragie-comédie...

(L'Education musicale).

W. A. MOZART .... 9,00 N.F.

Ce nouvel ouvrage sur Mozart est d'un genre paritculier et son utilité n'est pas contestable... On trouvera à la fin du volume un tableau chronologique des œuvres de Mozart, synthèse du « Kochel Verzeichnis » et du classement de Wyzewa et Saint-Foix. Tel qu'il est, cet ouvrage est donc le manuel le plus complet et le plus à jour qui se puisse trouver...

Marcel Bitsch. (Le Conservatoire).

J.-P. RAMEAU .... 5,80 N.F.

... Quiconque attache une importance majeure à la netteté d'un exposé, à la précision apportée dans le choix des documents utilisés, au fait que rien n'est passé sous silence de ce que le lecteur souhaite de connaître, ne saurait manquer de considérer comme une manière de modèle le petit livre dans lequel Mme Yvonne Tiénot retrace la vie et la carrière de J.-Ph. Rameau...

Journal musical français.

L. van BEETHOVEN, l'homme à travers son œuvre .... 11,20 N.F.

Alors que tant d'écrivains parlant de Bethoven font de la littérature, Yvonne Tiénot écrit en historienne; elle se tient aux faits et elle vise tant la rigueur scientifique que la sobriété. Son travail présente en outre une précieuse qualité : la clarté. Le texte est subdivisé en paragraphes précédés d'un sous-titre qui sert de guide; en notes, le lecteur qui désire aller plus loin trouve des références en abondance... C'est un livre en lequel rien n'est omis de l'essentiel, et où tout est dit, mis à sa place.

Le Larousse mensuel.

SCHUMANN, l'homme à travers ses écrits .. 11,20 N.F.

Rédigés par un auteur parfaitement au courant des opportunités de la pédagogie, ces volumes se présentent comme d'amusants livres d'histoire, des sous-titres en marge accrochent l'attention et fixent la mémoire; les jeunes lecteurs y prendront plaisir et seront mieux préparés à prendre contact avec les œuvres des auteurs que Mme Tiénot leur aura d'abord appris à connaître et à aimer...

Bulletin critique du Livre français.

Imprimé en France — N° de Commission Paritaire : 28.511.

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt Légal 2e trim. 1962 — Directeur-Gérant : A. MUSSON